

# **THE NORDIC NOISE IN JAZZ**

– EN SJANGERDISKUSJON OMKRING JAZZ  
FRA NORGE OG SKANDINAVIA ETTER 2000

**ole albrekt nedrelid**

masteroppgave  
institutt for musikkvitenskap  
universitetet i oslo  
mai 2010



## **FORORD**

Jeg vil rette en stor takk til veileder Anne Danielsen, som har vært til svært god hjelp med språklig opprydning og strukturering i avslutningsfasen av dette arbeidet. Takk også til Odd Skårberg, som de første semestrene av masterstudiet ga fornuftige retningslinjer for hvilken vei dette prosjektet kunne gå. Jeg vil jeg dessuten takke Per Christian Rolin og Alma Nedrelid for konstruktive refleksjoner og hjelpsomme tilbakemeldinger på sluttproduktet.

Oslo, 3. mai 2010

Ole Albrekt Nedrelid



# INNHOLD

<b>FORORD.....</b>	<b>III</b>
<b>1. INTRODUKSJON.....</b>	<b>1</b>
1.1 Oppgavens utgangspunkt.....	1
Problemstilling, mål og struktur.....	1
Personlig bakgrunn.....	2
Om forståelse .....	3
1.2 Tone kontra støy.....	5
Norsk jazzforskning og -presse.....	6
Glokal stadfesting: En nordisk tone i jazz .....	7
Støy som kontrast.....	11
Amerikanske strømninger.....	13
<b>2. ARBEIDSFELT.....</b>	<b>15</b>
2.1 Begrepsorientering .....	15
Noise.....	15
Avantgarde.....	17
Friimprovisasjon.....	18
Sjanger .....	22
2.2 Den norske jazzscenen.....	23
Gode vilkår.....	23
En ny bølge .....	25
2.3 Musikalsk avgrensing.....	27
Konkretisering av feltet .....	27
Plateselskaper .....	32
Grenser mot andre musikkfelter.....	36
2.4 Jazzens mange ansikter.....	37
<b>3. ANALYSER.....</b>	<b>40</b>
3.1 The Thing: <i>Garage</i> .....	40
Komparative sjangertrekk: Garage som rock.....	42
Komparative sjangertrekk: Garage som jazz .....	45
Det uttrykksmessige resultatet .....	46
3.2 En kompositorisk egenart?.....	50
Fri tonalitet.....	52
Rytmiske regler .....	53
Polyfoniske byggeklosser .....	55
Shinings referansebruk .....	58
<b>4. OPPSUMMERING .....</b>	<b>61</b>
4.1 Finnes det en nordisk støy i jazz?.....	62
Ny global stadfesting.....	62
I retning av en konklusjon .....	65
<b>5. REFERANSER.....</b>	<b>68</b>
Bibliografi.....	68
Øvrige referanser.....	69



# 1. INTRODUKSJON

I dag står denne scenen, og den grunnleggende tanken om sjangerblanding, sterkere enn noen gang. Nå går det for eksempel an å snakke om frirock – som en parallell til frijazz – som en sjanger med substans i.

– Rune Kristoffersen

Slik vi i dag kjenner den skandinaviske jazzscenen, er denne en sammensatt uttrykkspalett. Noen uttrykk springer ut fra en stamme av konvensjonelle jazztradisjoner – fra det som til syvende og sist kanskje kan kalles «den amerikanske jazzhistorien» og som kan spores tilbake til konkrete steder, musikere og årstall bakover i historien – mens andre representerer en utvikling der begrepet «jazz» blir satt på prøve. I denne avhandlingen vil jeg fokusere på en av de viktige strømningene i norsk jazz som har kommet til syne i løpet av 2000-tallet.

## 1.1 Oppgavens utgangspunkt

### *Problemstilling, mål og struktur*

I arbeidet med denne masteroppgaven har jeg gått ut fra følgende problemstilling: Hva kjennetegner den eksperimentelle utviklingen av jazz fra Norge og Skandinavia på 2000-tallet, og hvilke uttrykk har denne resultert i?

Denne formuleringen mener jeg snevrer inn et tema som er aktuelt på dagens norske jazzscene<sup>1</sup> på grunn av en stadig økende tilstedeværelse av støyrelaterte virkemidler i musikken. Selve begrepet «eksperimentell» inneholder en latent dualitet som det er verdt å kommentere nærmere, siden det henviser til en utforskende og innovativ holdning blant musikere, samtidig som det gjenspeiler en sjargong for å beskrive en musikktype som for mange fremstår ukjent eller utilgjengelig. Målet med avhandlingen er derfor å kunne beskrive bestemte musikalske kvaliteter og begreper som senere kan brukes til å innkretse et orienteringsområde for en betydelig del av

---

<sup>1</sup> Om jazzscenebegrepet: Gjennom hele avhandlingen kommer jeg til å benytte den norske-, svenske- og skandinaviske jazzscenen som referanser på et samlet jazzmiljø bestående av musikere, konsertsteder, plateutgivelser og -selskaper – i det hele tatt hva en lytter kan forholde seg til av utøvd musikk. Dette er hva jeg legger i begrepet «jazzscene», og setter videre likhetstegn mellom de skandinaviske landene på grunn av den nære koblingen som finnes mellom dem. Jeg er likevel bevisst på hvordan jeg bruker hver geografiske avgrensning.

norsk jazz på 2000-tallet – nærmere bestemt hvordan støyende elementer er mer tilstedeværende i musikken i dag, og hvordan bruken av støy er blitt en viktig del av eksperimentell utvikling på jazzfeltet. Samtidig avdekker dette også en viktig kontrast mellom mainstream og undergrunn.

I introduksjonens avsnitt 1.2 bruker jeg tid på blant annet å utrede «the Nordic tone in jazz», som er den frasen min oppgavetittel bygger på. Jeg kommer til å argumentere for at denne frasen eksemplifiserer mainstreamaspektet i diskusjonen, og at det slik sett er et aspekt som fungerer som en motpart til den utviklingen jeg ønsker å fremheve i lys av oppgavens noisebegrep. I kapittel to drøfter jeg begreper og band som kan sies å falle inn under og dermed konkretisere «the Nordic noise», og jeg foretar også en musikalsk avgrensing som fører frem mot analysedelen i kapittel tre. Jeg gjennomfører til sammen fem konkrete analyser (én plate og fire låter), som jeg også drøfter parallelt. Kapittel fire tar sikte på å oppsummere avhandlingen og gi nye perspektiver på den gjennomgangen av utviklingen innenfor norsk samtidsjazz som oppgaven beskriver.

### ***Personlig bakgrunn***

Jeg vil forklare litt av mitt personlige utgangspunkt for denne avhandlingen, siden et så dagsaktuelt tema gjerne vil bli farget av forfatterens bakgrunn, noe som gjenspeiles i valg av eksempler og perspektivene gitt omkring disse. Min faglige kompetanse ser jeg først og fremst som del av et strømlinjeformet utdanningsforløp i Norge i dag. Den kommunale musikkskolen ga meg tidlig muligheten til å dyrke musikkinteressen, som senere førte meg til musikklinjen på videregående skole, videre til et år på musikk-folkehøgskole og til sist en bachelorgrad i musikkvitenskap. Gitar var mitt hovedinstrument gjennom tolv av disse årene frem mot bacheloreksamen i 2007, men de siste årene gjorde jeg en fortløpende overlapping til å utvikle stemmen som et biinstrument. Som andrebass i etter hvert en rekke klassiske kammerkor og vokalsembler i Trondheim og Oslo, har dette gitt meg en samlet ballast som på den ene siden gir innblikk i en rytmisk bandsituasjon hvor jeg som gitarist har fått erfare et gehørorientert samspill, mens det faglige fokuset i firstemmig korsats konsentrerer seg rundt en klassisk og mer konservativ musikalsk tilnærming. Som korsanger har jeg dessuten sett stor nytte av satslærefagets analysemetoder. Denne faglige dobbeltheten



nyter jeg godt av i all musikalsk interaksjon, både tidligere som gitarist og nå som korsanger og lytter, og jeg ser det faktisk som en fordel at jeg verken ble en rendyrket jazzutøver eller tok noen klassisk sangutdannelse, siden dette kunne gjort ballasten ujevn.

I tillegg til det utøvende har jeg de siste fem årene fungert som jazzkritiker for groove.no, Ballade og Jazznytt (de siste to som frilansskribent), og gjennom denne virksomheten opparbeidet interesse for og god oversikt over aktuelle musikere på den norske jazzscenen, samt viktige plateselskaper og dessuten hvilke interesseområder den norske pressen har. Ut fra dette mener jeg at jeg kjenner godt til det feltet jeg manøvrerer innenfor i oppgaven, og at jeg derfor har godt grunnlag for å fremheve de eksemplene jeg tar for meg i denne teksten. Det føles også riktig å benytte denne delen av musikkfeltet som tema for en masteravhandling, siden det er eksperimentell musikk jeg selv oppsøker entusiastisk som lytter og har som en estetisk preferanse.

### **Om forståelse**

Med denne oppgaven, som er basert på samtidige kilder og kritikk av et kontemporært tema, definerer jeg meg inn i en hermeneutisk tradisjon. Hans-Georg Gadammers *Wahrheit und Methode* (Sannhet og metode, 1960) betraktes som et samlende verk innen debatten om hermeneutikk i det 20. århundre (Krogh 2003:235), en debatt der andre tenkere som Martin Heidegger og Jürgen Habermas også står i sentrale posisjoner i sin tids reaksjon på først og fremst romantikkens hermeneutiske teori. Mange vil hevde at Gadamer videreførte forståelsesfilosofien han ble påvirket av gjennom sin læremester Heidegger og hans verk *Sein und Zeit* (Væren og tid, 1927), noe Gadamer på sin side ikke har benektet, men det er likevel *Wahrheit und Methode* som står som det store referanseverket for 1900-tallets debattanter (Krogh 2003:235-236).

Den hermeneutiske sirkel, representert ved et dialogisk leser/tekst-forhold, er essensielt i vår streben etter forståelse. Det har imidlertid vært forskjellige oppfatninger av hvordan denne sirkelen tar form, samt leserens rolle. Fra debatten om hvorvidt åndsvitenskapene er i stand til å forsvare sitt vitenskapsbegrep, stammer idéen om å danne en metodisk fremgangsmåte for historielesning. Det har blitt utarbeidet flere teorier omkring hermeneutisk metodologi, blant annet basert på den hypotetisk-deduktive metoden. Gadamer tok avstand fra disse idéene og anså ikke den

hermeneutiske sirkel som noen metode (ibid:238–242), men lot snarere forforståelsens verdi stå som et prinsipp med hensyn til oppnåelsen av forståelse.

Den som søker forståelse, er utsatt for villedning gjennom forutmeninger, som ikke er begrunnet i tingene selv. Utarbeidelsen av de riktige, adekvate utkastene, som i kraft av å være utkast også er foregripelser, som igjen må bekreftes «på grunnlag av tingene», er forståelsens uavbrutte oppgave. [...] Forståelsen får imidlertid sin fulle mulighet først når forutmeningene som den setter inn, ikke er vilkårlige. Det gir derfor god mening at fortolkeren ikke, som en som lever av den forutmeningen som ligger klar hos ham, går direkte løs på teksten, men snarere ettertrykkelig etterprøver de forutmeningene som lever i ham, med henblikk på legitimitet, det vil si med henblikk på herkomst og gyldighet. (Gadamer 2001:116–117)

Gadamers forklaring kan uhindret overføres til min situasjon. Gjennom dette arbeidet oppsøker jeg en dypere forståelse for faget jazz og temaet skandinavisk sjangerblanding, noe jeg gjør med et forhåndsbestemt sett av oppfatninger, en forforståelse – eller forutmeninger, som det er oversatt med her. Disse preges av villedninger fordi de ikke er utprøvd og kan med det ikke anses som gyldige før de har gjennomgått en verifikasjon «på grunnlag av tingene». For å bekrefte eller avkrefte mine forforståelser og dermed kunne sikte meg inn mot en fullstendig forståelse, må derfor denne prosessen av etterprøver skje kontinuerlig, med den innstilling at etterprøven er et mål i seg selv. Dette henspiller ikke bare på hermeneutikkens sirkulære fortolkningsmåte, det kan også leses som et frampek mot Gadamer og Heideggers horisontbegrep. Settet av forforståelser vi stiller med overfor en tekst, utgjør ifølge dem en helhet; en horisont. Denne innbefatter alle våre idéer knyttet til et tema, men fordi disse idéene er så mange og de heller ikke er én konstant enhet som kan etterprøves, bidrar horisontbegrepet til en mer håndgripelig beskuelse. Styrken i begrepet ligger ikke bare i helhetstanken omkring hvordan våre forforståelser er samlet, det åpner også for et langt mer fleksibelt forhold mellom bestanddelene: En horisont endres til stadighet, det gjør også våre forforståelser (Krogh 2003:247-248).

Innholdet i en horisont er ikke først og fremst individuelt. Det dreier seg om *delte* forutsetninger, forutsetninger som er *felles* for medlemmene av en kultur, en periode eller en vitenskapelig skole. [...] Den hermeneutiske sirkel blir på denne måten et forhold mellom *to horisonter*. Den ene er leserens horisont, den andre er den som blir representert av verket. [...] Forståelse innebærer altså at *to horisonter* som er bestemt av hver sin periode, nærmer seg hverandre. [...] Dette kaller Gadamer *horisontsammensmelting*, og det er en slik tilnærming mellom leserens og verkets horisont som er det endelige resultatet av den hermeneutiske sirkel (ibid:248, Kroghs kursiver).

Her ser vi hvordan leseren og tekstens horisont, med sine respektive forforståelser, smeltes sammen gjennom en hermeneutisk sirkel. Igjen er det kort vei fra Gadammers hermeneutikk til min avhandling i den form at jeg i leserrollen – med min forståelses-horisont skapt gjennom faglig kompetanse og deltakelse i kulturen – forholder meg til teksten – både musikken og litteraturen – som et grunnlag for ny kunnskap og økt forståelse.<sup>2</sup>

I forlengelsen av hvilken fremgangsmåte jeg har valgt for denne avhandlingen, vil jeg understreke at jeg har vært bevisst på ikke å ta i bruk det kvalitative forskningsintervju som metode. På bakgrunn av den nære koblingen mellom oppgavens tema og den faktiske musikkscenen, kunne det vært relevant å hente inn uttalelser fra informanter og på denne måten la primærkilder inngå i teksten. Jeg har likevel valgt å gå bort fra dette og heller bruke mer tid på å anvende tekstlige kilder, samt rydde plass for analysene jeg gjennomgår i kapittel tre.

## 1.2 Tone kontra støy

Det faktum at jazzen er i konstant endring, utkrystalliserer seg som en av de mest universelle påstander som kan gis om sjangeren – selv om debatten om jazzens død har pågått lenge, og vi finner mange eksempler på jazzmusikere som streber etter en konservering av stilarter ved å operere etter regelbundne parametere. Jeg vil likevel påstå at det ligger i denne musikkens natur å ta opp i seg nye impulser etter hvert som de forrige etableres, og på den måten er det riktig å se dette som en kontinuerlig prosess. Det finnes dog ingen regelbundet fremgangsmåte for denne prosessen, særlig med tanke på hvilke impulser som setter størst spor og videre hvordan dette kommer til uttrykk. Utfallene er mange. I dette avsnittet vil jeg derfor fremlegge *aktualiteten* i oppgaven, hva jeg legger til grunn for at nettopp mitt tema og mine eksempler er verdt å ta opp. Musikken som danner grunnlag for denne avhandlingen er i mange tilfeller direkte tilknyttet jazz, men den sjangeroverskridende faktoren som spiller inn i flere av dem, gjør at jeg samtidig må være åpen for at det ikke blir riktig å anvende jazzbegrepet. Særlig sistnevnte aspekt er vesentlig i behandlingen av dette stoffet, spesielt når vi ser hvilke ulike horisonter som møtes i musikken. På den norske jazzscenen ser vi daglig hvordan musikere spiller på forskjellige steder som på hver

---

<sup>2</sup> For øvrig ser jeg på det å skulle nevne en rekke band, musikere, navn på selskaper og andre nøkkelpersoner, som en betydningsfull kontekstualiseringsteknikk i denne avhandlingen. Samtlige navn jeg nevner er tatt med på et bevisst grunnlag, og hensikten med denne innfallsvinkelen blir derfor å danne en ramme for hvem som gjør seg aktuelle på jazzscenen.

sin måte representerer forskjellige tradisjoner. Disse kan i stor grad oppsummeres til å gjelde jazz, samtidsmusikk og rock.

For å se nærmere på hvordan dette henger sammen, vil jeg gå til tiårene i forkant av millenniumskiftet. Det er nærliggende å bruke dette som et utgangspunkt for dagens jazzscene, eller med andre ord å påstå at et gitt tiår står på skuldrene til det foregående, uten nødvendigvis å fastslå noen epokeendring. Som det vil komme frem, ble det i løpet av disse tiårene skapt musikk i en tid og på et sted som senere har gjort det interessant for jazzforskningen å undersøke de forskjellige bidragene, noe som også reflekteres i hvordan presseomtalene lokalt og globalt har forholdt seg stadig mer positive til norsk musikk. Jeg fortsetter derfra, med å gjennomgå hvordan den etablerte jazzmusikken blir oppfattet og forsket på, før jeg igjen tar opp mine eksempler for å vise hvor dette står i forhold til hverandre.

### **Norsk jazzforskning og -presse**

I tilnærmingen til dette fagfeltet trer jeg inn i en forskningstradisjon som med stor tyngde konsentrerer seg omkring musikken skapt i løpet av tiårene *før* mine eksempler. Fremveksten av koblingen mellom folkemusikk og jazz har hatt et omfangsrikt nedslagsfelt i Norge siden 1970-tallet, et tiår hvor denne stilblandingen for alvor fikk rotfeste i ulike jazzmiljøer både lokalt og globalt. Leser vi for eksempel rapporten fra den sjette konferansen for nordisk jazzforskning,<sup>3</sup> tematiserer denne musikere og strømninger som har vært med på utformingen av blant annet denne trenden. Det kan synes som om det er en styrke i seg selv i nordisk jazzforsknings-sammenheng å drøfte musikkuttrykk som må anses som konsoliderte, eller med andre ord tilfeller der både musikken og kulturen allerede bygger på et utviklingsløp, og hvor sporene etter en musikkhistorisk forankring og plassering fremgår tydelig i de akademiske arbeidene. Det er interessant å se mitt forskningsområde i lys av og i kontrast til disse forskningsbidragene for å tydeliggjøre at jeg med denne avhandlingen ønsker å sette en ny dagsorden bestående av neste generasjon musikere og deres musikalske uttrykk. Selv om det også i disse siste tilfellene er mulig å snakke om en musikkhistorisk forankring, er materialet langt yngre og orienterer seg dermed etter andre premisser enn hva eksempelvis den folkemusikkbaserte jazzen har gjort.

---

<sup>3</sup> *Nordisk jazzforskning: Rapport fra den sjette konferansen i Oslo, 9.- 10. august 2002.* Publisert av Norsk Jazzarkiv 2003. Den første konferansen fant sted i Stockholm, 1980.

Forholdet mellom det rurale og det urbane nyanserer i så måte de ulike feltene innen forskningen.

Den dagsaktuelle faktoren vedrørende dette temaet, gjør at vi kan vurdere jazzscenen også i lys av den journalistiske dekningen av musikken. Med pressen som representant for publikum, er det ut fra konsert- og plateomtaler mulig å se relevansen i forskjellige prosjekter som gjennomføres, både statsstøttede turneer og enkeltstående konserter.<sup>4</sup>

### ***Glokal stadfesting: En nordisk tone i jazz***

Pressen og akademias dekning av musikkfeltet utfyller hverandre til en viss grad. Selv om journalistikken kan ha en grunnoppfatning om det å se fremover der forskningens oppgave er å fordype seg i den eksisterende og den eldre materien, er det likevel mange likheter å se i det musikalske utvalget som blir gjort; hvilke band og musikere som blir presentert som aktuelle. Stuart Nicholson forener både forskning og journalistikk<sup>5</sup> i boken *Is jazz dead? : (or has it moved to a new address)*, og jeg vil bruke kapittelet «Celebrating the Glocal: The Nordic Tone in Jazz» (Nicholson 2005:195–222) som et utgangspunkt for å illustrere forskjellen mellom «the Nordic tone» og «the Nordic noise».

Karakteristikken nordisk tone kan spores tilbake til arbeider fra overgangen mellom det 19. og 20. århundre, signert ulike skandinaviske kunstnere og intellektuelle. Et fellestrekk for flere av dem var fremhevelsen av individet i kunsten, noe Nicholson eksemplifiserer med Edvard Munch og Søren Kierkegaard. Individualismens påvirkningskraft beskriver i dette tilfellet ikke bare en lokal kunstnerkrets alene, men beror også på en økende individualitet innad i kulturen.

In many ways this individuality found voice in what Swedish composer and conductor Wilhelm Stenhammar in 1910 called, a “Nordic chastity and formal simplicity which I find so bracing in these sensually voluptuous times,” a phrase that neatly encapsulates the essence and relevance of the Nordic tone in jazz today. (ibid:197)

---

<sup>4</sup> Med «statsstøttede turneer» sikter jeg til virksomhet i regi av for eksempel Rikskonsertene og dessuten Norsk kulturråds støtteordninger for festivaler, arrangører og ensembler, som gjør det mulig å gjennomføre en turné. Med «enkelstående konserter» sikter jeg til det konsertprogrammet som presenteres ved innflytelsesrike livescener i de største byene, eksempelvis Blå og Café Mono i Oslo, Blæst i Trondheim og Landmark i Bergen (dette er kun et kort utvalg). Jeg setter opp dette som to motparter, men det må bemerkes at den norske undergrunnen ofte er finansiert offentlig, for eksempel gjennom Norsk kulturråds arrangørstøtte.

<sup>5</sup> Nicholson er forfatter av flere verk innen jazzforskning og skriver regelmessig for aviser og jazztidsskrifter.

De siste tiårs jazzmusikk fra Skandinavia blir her innlemmet i en historisk kontekst på en elegant måte. Det er nemlig ikke selvsagt at disse referansene tilbake til begynnelsen av 1900-tallet, kan knyttes direkte til den jazzen som ble utviklet flere tiår senere og som faller inn under frasen «the Nordic tone in jazz today». Fellesnevneren er likevel individualiteten, dyrkelsen av en selvstendig stemme, som er med på å etablere et fundament for den musikken dagens jazzscene springer ut fra.

Derfor dukker følgende spørsmål opp: Hva er så den nordiske tonen i jazz? Er dette noe vi selv er bevisste på i Norge og Norden for øvrig, eller er det et eksternt konstruert fenomen? Globaliseringen som har foregått i verdensøkonomien de siste tiårene har hatt innvirkning også på det kulturelle feltet, og sett i lys av utviklingen som har foregått innen musikkantropologisk forskning på 1900-tallet, er relokalisering av kunstneriske uttrykk et essensielt fenomen i dette tilfellet. Denne relokaliseringen beskriver et forhold mellom det globale og det lokale, også kalt *glokalisering*. Nicholson bruker språkets dialekter for å illustrere hvordan dette fungerer i praksis. På samme måte som at verdensspråket engelsk ikke alltid anvendes i samsvar med korrekt grammatikk og syntaks som er brukt i Storbritannia og USA – slik for eksempel «singlish» er utbredt i Singapore – har amerikansk jazz ekspandert til steder der den samme musikken ikke nødvendigvis følger den opphavelige «grammatikken». Fremdeles metaforisk opptrer dermed jazz som et lingua franca, et universelt verdensspråk som danner grunnlag for lokale hybrider (ibid:172).

«The Nordic tone» sikter mot en slik globalisert hybrid. I teksten som tar opp dette, anvender Nicholson en stor bruk av eksempler på (hovedsakelig svenske og norske) musikere for å resonnere seg frem til hvem som representerer den nordiske jazztonen, og det er dessuten mulig å lese dette som et overblikk over de viktigste hendelsene i skandinavisk jazzhistorie siden 1950 – at det er et helhetsinntrykk fra denne historiografien som underbygger den nordiske tone. Videre siteres den amerikanske pianisten Brad Mehldau for å antyde en definisjon på hvordan dette klinger og oppleves:

What struck me first was his *sound on the instrument*. He gets a *clear tone* out of the piano that makes you *focus* on what he's playing. His playing "*cuts through*" the other instruments, demanding your *attention*, and *never gets ambiguous or unclear*. Even when he's playing only single note melodies, they have an *authority* to them that draws you in as a listener. That authority also comes from Alexi's strong, innate *rhythmic sense*. He's not just playing lines when he is soloing, but is really concerned with *phrasing*. You can hear *sentences* with a beginning and an end, punctuated by rhythmic accents pull on the drummer's groove. Those sentences form paragraphs, and Alexi has a strong

*compositional sense to his soloing as well, allowing ideas to develop organically, taking his time, building a solo with patience. That kind of maturity in a musician is really more the exception than the rule and it's always a real pleasure when you hear a player who's addressing several things at once — melodic phrasing, compositional storytelling, a strong rhythmic dynamic and a concern for the sound of the instrument (ibid:217, mine kursiver).*<sup>6</sup>

Når man leser dette sitatet, kommer det frem flere nøkkelord som sammenlagt gir et karakteristisk bilde av hva som kjennetegner den nordiske tonen. Mine uthevinger går på nettopp denne spillestilen, på opplevelsen av det å høre en instrumentalist frembringe bilder på autoritet og modenhet, samt mer konkrete former som tonekvalitet (klangfarge, timbre) og setningsoppbygninger. I tillegg kan formodentlig mystikken rundt det kalde nord ha en viss innvirkning på hvordan vår nordiske kultur blir oppfattet utenfra. I så måte er sitatet av Mehldau likevel mer deskriptivt enn metaforisk, og det kunne vært forlokkende å se større på dette og si at teksten beskriver all jazz, også stilretninger som ligger fjernt for «the Nordic tone». Skjønt med globaliseringen i mente, bygger denne karakteristikken likefullt et fundament for en nordisk jazztone fordi den gjennom dette begrepsapparatet skaper en kontakt mellom en teoretisering av musikken og en mer abstrakt billedbrukt. Det er videre rom for å rendyrke det abstrakte, slik Tord Gustavsen her gjør for å beskrive musikken sin: «It's [...] an example of the interplay between the unconscious and the conscious — the melancholy and reflective moods, associated with Nordic music» (ibid:216–217). Her ser vi at refleksjon, melankoli og øvrig sjelsvirksomhet kan farge oppfatningen vi får av musikken vi hører, noe som også gjelder den utøvende musikeren (Gustavsen). Kontakten mellom intellektet og det kunstneriske øyeblikket gjør det nærliggende å se dette i lys av ekspresjonisme så vel som impresjonisme. Hvis ekspresjonisten søker utløp for en indre opplevelse og farger sitt uttrykk på grunnlag av denne (opplevelsen), vil impresjonisten gå motsatt vei og heller la seg påvirke av sine omgivelser, for senere å gjenskape disse (omgivelsene) på et lerret eller i et partitur – eller direkte på et instrument. Satt i kontekst er dette nemlig en type særtrekk som igjen dekker et større område enn hva «the Nordic tone in jazz» tilsier, men i mine øyne rommer likevel både ekspresjonisme og impresjonisme karakteristika som er i stand til å bli brukt på denne musikken, jamfør tidligere avsnitt

---

<sup>6</sup> Sitatet av Mehldau er opprinnelig liner notes til den finske pianisten Alexi Tuomarilas plate *O2* (2003). Jeg deler Nicholsons oppfatning om at beskrivelsen er en presis innramming, og velger derfor å gjengi hele sitatet.

om individualitet. Ut fra lydbildet som formes, er det heller ikke lang vei mellom impresjonisme og den nordiske tone.

Dette kan være et interessant sidesprang i forhold til skandinavisk jazz siste 60 år, et sidesprang som dessuten viderefører idéen om å endre jazzens status fra bruksmusikk til kunstmusikk. I enhver historisk betraktning er det viktig å ha klart for seg hvilken *funksjon* jazz har hatt, og en naturlig og typisk kontrast (men også et nødvendig utgangspunkt), er å sammenligne nyere typer jazz med dansemusikken som ble spilt i USA tidlig på 1900-tallet. Jazzbegrepet i seg selv var ikke etablert da denne musikken ble utviklet, noe som stadfester at musikerne opererte etter andre premisser enn hva vi i dag har for vane å tillegge den samme musikken. Likevel fungerer dette som starten på den historiske tidslinjen og dermed et opphav for senere stilretninger. Funksjonsdreiningen som har funnet sted i ettertid – fra det å være populærmusikk myntet på underholdning til å bli et kvalitetsbevisst forum myntet på lytting – er et essensielt grunnlag å ta med seg inn i lesningen av jazzhistorien.

Herfra kan vi gå tilbake til mer konkrete eksempler på hva «the Nordic tone» består av. Ved å følge tiden bakover til de første etterkrigsårene, hvor de lengste røttene innen dagens moderne jazzuttrykk strekker seg, er det naturlig å fremheve at landskapet innen norsk og svensk jazz har vært tydeligere enn hva det er i dag. Dette skyldes blant annet at den amerikanske innflytelsen på et tidlig tidspunkt var stor, og berodde på enkeltmusikers opphold i Skandinavia. Amerikanerne Stan Getz, Sonny Rollins, Don Cherry, Albert Ayler og George Russell befant seg her i flere perioder på 1950- og 1960-tallet – perioder som fremdeles blir referert til som avgjørende inspirasjonskilder for flere skandinaviske musikere. Likevel slo dette ned på ulikt vis i hvert av landene. Mens dansk jazz, sett under ett, på dette punktet tok opp i seg flere transatlantiske stiltrekk, gikk den svenske og den norske jazzen egne veier, bokstavelig talt: Nicholson utpeker Getz' innspilling av «Ack, Värmeland Du Sköna» (1951) og Miles Davis' påfølgende tolkning «Dear old Stockholm» (1952), som et startskudd for den folkloristiske utviklingen som fulgte i tiårene etter (Nicholson 2005:202), med for eksempel Lars Gullin og Jan Johansson som viktige referanser. Nettopp denne adopsjonen av folkemusikk i jazzmusikk – hvor en amerikanskinfluert jazzbesetning spiller skandinaviske folketonar – må anses som en essens av den (tidligste) nordiske tone i jazz.

Manfred Eichers grunnleggelse av det tyske plateselskapet ECM Records i 1969 hadde utover på 1970-tallet stor betydning for en rekke europeiske og



amerikanske instrumentalister. I skandinavisk sammenheng har dette selskapet vært både et utviklingsforum og et springbrett mot en internasjonal karriere for musikere som Jan Garbarek, Terje Rypdal, Arild Andersen, Palle Danielsson, Jon Christensen og Bobo Stenson. Samarbeidene som har oppstått gjennom ECM kan sies å ha fungert toneangivende for den senere jazzen i Skandinavia, siden selskapet i dag fremstår som en institusjon innen europeisk jazzliv. En årsak til denne institusjonaliserte fremtoningen er det gjennomgående kunstneriske uttrykket lytteren tar del i, både i løpet av én enkelt plate og gjennom større deler av katalogen. Dette uttrykket forstås bedre i lys av hva initialene ECM står for: et plateselskap kalt Edition of Contemporary Music vil formodentlig måtte etterstrebe kontrast til øvrige musikkfelt, særlig når hovedbeskjeftigelsen er jazzmusikk. Med dette mener jeg at selv om det er jazzmusikere som spiller på platene, og musikken som spilles er tuftet på improvisasjon, har både musikerne og ikke minst Eicher – som selv er produsent på de aller fleste platene – en kollektiv grunntanke om en egen klang i musikken; en renhet, en stillhet, en gjennomsiktighet. Og en gjennomført detalj som at første spor på hver plate starter først etter fem sekunder, understreker dessuten et krav om oppmerksomhet fra lytteren. Dette reflekterer mye av hva ECM står for, den bevisstheten og tilstedeværelsen som finnes i hele prosessen fra innspilling til avspilling. Dette er også med på å reflektere den nordiske tone, selv om ECM ikke har hovedfokus på Norden. Men for eksempel har Jan Garbarek – som et symbol på både hvordan dette klinger og på ECMs profil – gjennom sine mange utgivelser på selskapet vist hvordan «the Nordic tone» har fortonet seg fra 1970-tallet til dags dato.

Jeg ønsker å stoppe opp der for å sette en ramme for hvor det er jeg starter undersøkelsen av «the Nordic noise in jazz». At nye strømninger har kommet til i kjølvannet av Garbareks innflytelse kan vi finne flere eksempler på, men jeg velger bevisst å la ham og ECM representere det stedet hvor «the Nordic tone» starter fragmenteringen mot «the Nordic noise».

### ***Støy som kontrast***

I lys av aktualiteten den nordiske tonen representerer gjennom den tydelige tilstedeværelsen musikken har i jazzmiljøene, pressen og academia, kan det være interessant å reise spørsmål om mitt noisebegrep forekommer å være et sidespor. Er temaet jeg tar opp i denne avhandlingen å oppfatte som en parentes? Uten nødvendigvis å gå for dypt inn på dette og allerede trekke slutninger, er min hensikt

med spørsmålet å legge frem et syn på hvordan jeg opplever dagens situasjon i forhold til den atskillelsen som følger med å proklamere tilstedeværelsen av en ny nordisk støy. Enklere sagt: Er «the Nordic tone» og «the Nordic noise» to separate veier?

Det kan fremstå som det. For det første vil musikken assosiert med ordet tone kontra musikken assosiert med noise/støy, formodentlig klinge ulikt. Deretter vil førstnevnte musikk ha et langt bredere nedslagsfelt på grunn av et mer konvensjonelt harmonisk lydbilde. Akkurat det mener jeg er en avgjørende faktor for skillet mellom de to begrepene og musikken som knyttes til dem: Forholdet mellom mainstream og undergrunn er i stand til å eksemplifisere hvordan begrepene tone og noise forholder seg til hverandre i dag. Hva jeg har snakket om som «the Nordic tone» til nå, hører altså i dag hjemme i kategorien mainstream (dette har endret seg historisk siden ECM-jazzen på 1970-tallet nettopp ble regnet som eksperimentell og appellerte til et spesialisert, subkulturelt jazzpublikum), mens de støyrelaterte musikk eksempene jeg sikter til, og som jeg senere fordyper meg i, definerer seg mot en slik mainstream og vil derfor være mer undergrunnsorienterte. Hvis vi nå holder disse to partene separat, og sier at «the Nordic tone» er mainstream og «the Nordic noise» er undergrunn – er de da kanskje likevel knyttet sammen, og i så fall hvordan?

I anledning Jazznytt's 50-årsjubileum i 2010, ble det i løpet av vårsesongen dette året arrangert en ukentlig samtaleserie kalt Jazz:Talk, der relevante personer fra jazzmiljøet var invitert til å samtale over et gitt tema.<sup>7</sup> Hele serien åpnet med at Stuart Nicholson ble intervjuet av Jazznytt-redaktør Jan Granlie i lys av det arbeidet Nicholson har gjort de siste årene.<sup>8</sup> På spørsmål om hvilke norske musikere han hører på, listet han opp navn som Jazzmob, The Core, Petter Wettre, Atomic, In the Country, Nils Petter Molvær, Eivind Aarset og Sidsel Endresen – og Arve Henriksen fikk status som hans «great hero». Dette er band og musikere som i aller høyeste grad er med på å vise et tverrsnitt av den norske jazzscenen på 2000-tallet. Vi skal kanskje ikke ta for gitt at Nicholson – som utenforstående forsker – er så oppdatert på et land som Norge, men jeg vil likevel bemerke den røde tråden i utvalget hans. For ikke bare reflekterer det hva han hovedsakelig forstår som den nordiske tone, det bekrefter også

---

<sup>7</sup> Jazz:Talk var et samarbeidsprosjekt mellom Jazznytt og Nasjonal jazzscene, arrangert hver fredag med et tema knyttet til kveldens konsert.

<sup>8</sup> Samtalen fant sted 05.02.2010. Store deler reflekterte hovedsakelig hva som blir tatt opp i Nicholson's bok *Is jazz dead : (or has it moved to a new address?)*.

at han orienterer seg ut fra et mer mainstream perspektiv. Skjønt i forlengelsen av sin begeistring for jazzrock nevner han også Jaga Jazzist, og dessuten The Thing – med den smilende kommentaren «how can you not enjoy that?» – men dette fremstår som bisetninger i oppsummeringen. Noen uker senere gjennomgikk Lars Mossefinn (Jazznytt), Terje Mosnes (Dagbladet) og Roald Helgheim (Dagsavisen) temaet «Jazzjournalistene oppsummerer det siste tiåret».<sup>9</sup> Gjestene Mosnes og Helgheim var bedt om å plukke ut to plater hver som skulle reflektere 2000-tallet, hvilket var henholdsvis Helge Lien: *Hello Troll* (2008), Trondheim Jazzorkester: *Chick Corea and Trondheim Jazz Orchestra – Live in Molde* (2004), PELbO: *PELbO* (2010) og Dag Arnesen Trio: *Norwegian Song 2* (2008).

Det kan synes tatt ut av kontekst, og jeg ønsker overhodet ikke å legge opp til noen konfrontasjon med disse referansene ut fra noen oppfatning av hvilken musikk som best representerer samtiden. Jeg gjør meg imidlertid følgende observasjoner: I sistnevnte samtale, mellom journalistene, ble flere musikkseksempler avspilt. Ingen av disse inneholdt elektriske eller elektroniske lydkilder. Frode Gjerstad ble nevnt i en digresjon, Nils Petter Molvær i en bisetning, Bugge Wesseltoft ble ikke nevnt i det hele tatt. Roald Helgheim fremhevet Dag Arnesen som vår tids norske Jan Johansson. At han samtidig valgte å inkludere PELbO, en trio bestående av nyutdannede musikere med en «akustisk jazz spilt som rock»-agenda, ser jeg på som et sunnhets-tegn. Men på samme måte som at Nicholson fremstiller The Thing som mer underholdende enn signifikant, forsvinner også PELbO i mengden av de andre eksemplene som er tatt frem, eksempler på musikk myntet på et større publikum. Dette er også poenget mitt: selv om den nordiske tone er en godt etablert retning, med en rik anerkjennelse, må «the Nordic noise» leses som en kontrast til «the Nordic tone». «The Nordic noise» plasseres dermed i opposisjon til noe som den også uunngåelig hører sammen med.

### **Amerikanske strømninger**

Selv om jeg her henviser til musikk som primært har et skandinavisk opphav, må jeg likevel si noe om hvordan dette forholder seg til den amerikanske jazzhistorien. Nå sikter jeg ikke til de referansene som er satt opp i forbindelse med «the Nordic tone», men mer konkret i retning av stilene *fusion* og *crossover*.

---

<sup>9</sup> Jazz: Talk 26.02.2010.

På grunn av den virkningen elektriske elementer har på totalinntrykket av et lydbilde, er elektrisk jazz etablert som noe som refererer til Miles Davis' prosjekter etter 1968 og den utløsende faktoren disse hadde på senere musikk. Selv om de tidligste tendensene til fusjoneringen av jazz og rock spores tilbake til Storbritannia på starten av 1960-tallet (Shipton 2007:606), anerkjennes Davis hos mange som den første grensesprengende musiker innen jazzrock; den første til å ta i bruk elektriske instrumenter. I kjølvannet av denne perioden rundt 1970 ble strømmingene flere og tydeligere, og ytterligere nye stiler ble etablert. Flere av musikerne på Davis' innspillingsessions som endte opp som platene *In a silent way* og *Bitches Brew* (begge innspilt 1969) – for eksempel Chick Corea, John Zawinul, Wayne Shorter, John McLaughlin og Dave Holland – satte sammen band utover på 1970-tallet i forlengelsen av denne stilutviklingen. Den elektriske jazzen blir derfor gjerne satt som en startlinje for fusionbegrepet. Sammenligner vi dette med crossover, retter denne stilen seg mot et langt mer populærmusikalsk uttrykk. Dette er jazzmusikk med en betydelig innvirkning fra pop, r'n'b og verdensmusikk som til å begynne med ble kalt «contemporary jazz», men som best beskrives med «crossover».<sup>10</sup> Ofte brukte eksempler på crossovermusikk er Spyro Gyra, Kenny G og George Benson, mens i europeisk sammenheng er det islandske bandet Mezzoforte et godt eksempel på adopsjonen av denne stilen.

I forhold til hvilken musikk som er aktuell i sammenheng med «the Nordic noise», er fusion og crossover stilarter som med fordel kan holdes atskilt fra min drøfting. Med dette mener jeg at disse stilene beskriver historiske strømninger med utspring i USA fra og med 1970-tallet. De er i aller høyeste grad relevante også på dagens marked, men jeg velger å se bort fra dem grunnet referansene til denne bestemte historiske utviklingen.

---

<sup>10</sup> <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=77:2605> (18.04.10)

## 2. ARBEIDSFELT

I denne delen av avhandlingen vil jeg drøfte noen sentrale begreper, samt viktige strømninger og andre trekk jeg ser på som relevante i forhold til dagens jazzscene og forhistorien til denne. Først diskuterer jeg noen sentrale begreper for å antyde en kontekst diskusjonen kan inngå i. Deretter skisserer jeg i et historisk perspektiv aktualiteten rundt dagens jazzscene i Skandinavia, da med hovedvekt på Norge og den utviklingen som har foregått her siden 1960-tallet. Derfra avgrenser jeg de musikalske eksemplene til å gjelde bandene The Thing, Supersilent og Shining som representanter for plateselskapene Rune Grammofon og Smalltown Superjazzz, før jeg avslutningsvis drøfter dagens jazzbegrep i lys av de tre foregående punktene.

### 2.1 Begrepsorientering

Jeg velger å redegjøre for utvalgte begreper og tematikken omkring disse på bakgrunn av to sammenfallende årsaker. Først og fremst har jeg et ønske om en styrket bevissthet omkring dem for min egen del, samt i forhold til leseren og diskusjonen for øvrig. For det andre mener jeg at akkurat disse begrepene er særlig relevante for den musikken jeg kategoriserer som «the Nordic noise». Ved å se på hvordan dette begrepsapparatet opptrer parallelt med musikken, er det mulig å registrere både en høy bruk og også misbruk av enkelte ord.

#### **Noise**

Som et element det postindustrielle samfunnet har tatt opp i seg og gjort seg bevisst, representerer støy et fenomen som går på utsiden av musikalske rammer. Særlig i etterkant av den europeiske futurismens tidligste virksomhet på starten av 1900-tallet, har støy i tillegg blitt etterstrebet som et musikalsk ideal. I *Noise/Music: A History* viser Paul Hegarty (2007:3–19) til en rekke sentrale tenkere som Kant, Hegel og Attali, samt historiens viktigste utviklere av støymusikk, især Luigi Russolo, og drøfter støy som et fenomen i universet og hvordan dette henger sammen med musikk.

[H]ow do music and noise relate? [...] If noise is fundamental within nature, then maybe the invention of music [...], as the human organization of sounds, is the the way awareness or perception of noise spreads. If noise is fundamental to culture [...], then it arises in contrast to other sounds we do not categorize as noise; these can be noises which we no longer hear, or the exact opposite, sounds organized into meaningful structures. (ibid:9)

Sammenligningen mellom natur og kultur viser både sammenfall og kontrast. Dersom støy er fundamentalt i naturen, er musikk det mellomleddet som synliggjør støyen; mens hvis støy er kulturelt konstruert, vil oppfatningen av hva som er støy endres over tid. Det dreier seg med andre ord om et forhold mellom persepsjoner, om måten vi oppfatter omgivelsene rundt oss på, og det er derfor heller ikke gitt å kunne fremlegge en universell definisjon som er adekvat for alle situasjoner, tatt i betraktning at en slik definisjon må leses ut fra sin samtid. Dette gjør det problematisk å avgrense hva som er støy i den nordiske jazzen, for med en så vid forklaring på hva støy *kan* være, er det i neste omgang svært mange typer musikk som faller inn under betegnelsen.

Når det er sagt, er støybegrepet både sterkt tilknyttet og beskrivende for auditive og visuelle opplevelser. Som musikk sjanger er støy ofte konkret forankret i teknologiske prosesseringsteknikker. Ser vi bort fra Russolos presentasjon av støyinstrumentet *intonarumori* i 1914, kan vi regne miljøene rundt Pierre Schaeffer i Paris fra 1948 og videre Karlheinz Stockhausen i Köln fra 1953, som to av de tidligste sentrene for utviklingen av ulike teknikker som senere skulle falle inn under et mer sammenfattet støybegrep – da også som en sjangerbetegnelse. Det teknologiske kappløpet som fulgte med andre verdenskrig nøt de franske og tyske radioteknikerne nå godt av: båndopptakeren var godt nok utviklet til eksperimentering. Følgelig er Schaeffers «*musique concrète*» og Stockhausens «*elektronische musik*» i dag like mye musikkteknologiske referanser som de er musikkhistorie. En del av denne arven inngår også i det begrepsapparatet støysjangeren omfatter, som Lasse Marhaug oppsummerende eksemplifiserer: «Helt siden mennesket har kunnet manipulere lydssignaler, har noise hatt forskjellige navn: *musique concrète*, *tape music*, *scum*, *industrial*, *cut-up*, *collage* – kjært barn har mange navn» (Hovinbøle 2003). Vi ser med andre ord hvordan dette har utviklet seg som en egen retning innen ny musikk etter 1950. Ved siden av å representerere ytterligere teknologiske nyvinninger innenfor det analoge prosesseringsfeltet frem mot dagens digitale datamaskiner, er det viktig å se støymusikk som en del av en kunsthistorisk linje i relasjon til retninger som modernisme/postmodernisme, futurisme, dadaisme, serialisme og avantgarde. For eksempel peker Masami Akita («*Merzbow*») på hvordan støymusikk kan betraktes som et surrealistisk utspring fra postpunkbevegelsen (ibid). Dermed plasserer han også seg selv i denne konteksten, i forlengelse av sin egen oppstart som støyartist i

Japan på slutten av 1970-tallet, samtidig med punkrockens globale utvidelse som opposisjonell undergrunnsbevegelse. Fra å være en menneskelig oppfattelse av ubehag på et universelt grunnlag, uavhengig av uttrykksmiddel, er altså støy etablert som eget musikalsk virkemiddel hos komponister og utøvere, formodentlig uten et grunnleggende ønske om å påføre andre mennesker ubehagelige opplevelser.

### **Avantgarde**

Den åpne betydningen av avantgarde kan ha en tendens til å favne svært bredt.<sup>11</sup> Som fremmedord defineres begrepet ut fra aktiviteten blant foregangsmenn og –kvinner (Berulfsen/Gundersen 2003), og blir i tillegg anvendt i forbindelse med kunstrelaterte uttrykksformer. Dette gjør avantgarde til noe som opptrer på tvers av ulike kunstarter og det er følgelig lettere å angripe det som et samlebegrep fremfor et definerende begrep. Som en konsekvens av dette, inngår avantgarde i en muntlig sjargong for å beskrive et verk som viser et fornyende uttrykk. Innen jazzforskning og –journalistikk blir avantgarde ofte brukt som et referansebegrep for de frimusikalske strømningene i USA på 1950-tallet – dette er strømninger som uten tvil kan sies å ha fungert fornyende, og mange knytter dette til frijazzbevegelsen som fulgte i kjølvannet av Ornette Colemans *Free Jazz* (1959). Ingrid Monson (2002:129) presenterer tre formodentlig synonyme termer knyttet til jazzscenen i New York når hun sier følgende: «Over the next seven years an aesthetic community of jazz musicians, committed to what was variously termed ‘free jazz’, the ‘New Thing’ or ‘avant-garde’ jazz, emerged in New York». Også Chicago-scenen i samme tidperiode faller inn under avantgarde, her hos Alyn Shipton (2007:588): «[Fred] Anderson, and many of the other Chicagoan musicians who were interested in exploring *avant-garde* ideas, had direct contact with one of jazz’s great iconoclasts, who was based in the city right through the 1950’s: Sun Ra» (Shipstons kursiv). En sammenkobling mellom jazz og samtidsmusikk er å lese hos Stuart Nicholson (2005:160), som i tillegg velger å inkludere termen eksperimentell: «[Helge] Sten’s own recordings [...] occupy a position midway between *experimental avant-garde jazz* and *avant-garde classical*» (min kursiv).<sup>12</sup> Kontakten mellom avantgarde og frijazz kommer dessuten til syne ved

---

<sup>11</sup> Jeg skiller for øvrig mellom den norske og den engelske skrivemåten av ordet; avantgarde kontra avant-garde.

<sup>12</sup> Her må jeg bemerke at Helge Sten har vært virksom fra og med 1990-tallet, noe som gjør at han kontrasterer med de øvrige musikkeseemplene.

å slå opp i indeksen på bøker; «Avant garde, 346–347. *See also* Free jazz» (Berliner 1994:852), og «avant-garde *see* free jazz» (Cooke/Horn 2002:389).<sup>13</sup>

Hva vi kan lese ut fra dette, er en gjennomgående dragning mot det å anvende avantgardebegrepet på de nye strømningene fra New York og Chicago på 1960-tallet som senere er identifisert som frijazz. Jamført med min betraktning om at avantgarde kan fungere som et samlebegrep, er det legitimt å se på dette som en etablert praksis.<sup>14</sup> På den annen side er det også verdt å merke seg at enkelte jazzmusikere på 1970- og 1980-tallet valgte å kalle seg avantgardemusikere uten at det betød at de hadde noen tilknytning til frijazz, fordi musikken deres var langt mer organisert (Kernfeld 1988:46). Jeg tør derfor påstå at det blant skribenter og forfattere innen jazzlitteraturen foreligger en større grad av symbolverdi enn historisk bevissthet knyttet til bruken av avantgarde.

I et tilbakeblikk på problemstillingen, må jeg ut fra hva jeg har kalt «den eksperimentelle utviklingen» av skandinavisk jazz, derfor stille nytt spørsmålstegn ved begrepsbruken og om det er plausibelt å kategorisere noe som «eksperimentell jazz», slik ordlyden antyder. Etymologisk viser adjektivet «eksperimentell» til substantivet «eksperiment» og kan defineres både som noe «som bygger på forsøk» og noe «som tar i bruk nye virkemidler».<sup>15</sup> Jeg vil derfor se eksperimentell jazz som en variant av sammenføyningen som foreligger mellom avantgarde og frijazz. Den sjargongen jeg viser til innledningsvis og min forståelse av eksperimentell musikk som en del av denne, vil nødvendigvis stå i kontrast til tilfeller hvor begreper som avantgarde, frijazz og eksperimentell blir brukt til å definere stilretninger og –epoker, samtidig er det i lys av ovenstående sitater rimelig å anta at denne sjargongen er vel så betydningsfull som definisjonsforsøkene.

### ***Friimprovisasjon***

Fremveksten av en ny kunstgren kan i enkelte tilfeller leses som en reaksjon på

---

<sup>13</sup> En annen interessant observasjon er at *Free Jazz* (Jost 1994), som var utgitt første gang 1974, har verken «avant-garde» eller «experimental» i indeksen.

<sup>14</sup> Selv om samtlige av de kildene jeg viser til er skrevet tre og fire tiår i etterkant av den faktiske utviklingen, mener jeg likevel at disse er tilstrekkelige for å kunne reflektere hvordan det innen den amerikanskorienterte jazzlitteraturen er konsensus å gi avantgardebegrepet liberale rammer. Riktig nok gir Jeff Pressing (2002:200–216) i artikkelen «Free Jazz and the avant-garde» en utførlig beskrivelse av hvilke musikalske konvensjoner som må brytes for å oppnå frijazz, men han definerer likevel ikke termen «avant-garde» i noen konkret formulering.

<sup>15</sup> Bokmålsordboka på internett: <http://www.dokpro.uio.no/ordboksoek.html> (16.02.10)



samfunnsmessige forhold. Ofte er det naturlig å se de ulike formene for musikalsk opprør på 1960-tallet i sammenheng med de politiske opprørene som foregikk samtidig i USA og Vest-Europa, men der en del bidrag brukte opposisjonelle tekster som grunnlag for sin musikk, lot andre dette budskapet bli en del av musikken i seg selv. Kort sagt er det mulig å angripe den tidlige frimusikalske bevegelsen som oppsto på midten av dette tiåret, med utspring i for eksempel AMM i London, AACM i Chicago, samt miljøene rundt enkeltmusikere som Alexander von Schlippenbach, Sun Ra og John Coltrane, på en slik måte. Som en mer rendyrket kunstretning, har friimprovisasjon derfor utviklet seg til å bli en egen musikkform og en referanse innen utøvelse, jeg vil beskrive det som en slags klanglig «enighet» blant både musikere og miljøer. Selv om idéen bak musikken er like enkel som termen tilsier, «spill fritt improvisert», ligger det i mange tilfeller likevel en bevissthet bak forløpet i den musikalske interaksjonen som er betydningsfull. Derek Bailey (1930–2005) er en viktig referanse i så måte, både ut fra sitt virke som gitarist og også boken *Improvisation* (1980), der han utreder hvordan improvisasjon brukes på tvers av flere musikkfelt. Under overskriften «Free» åpner han med å gå rett inn i den sjanger- og begrepsproblematikken jeg viser til:

Two regular confusions which blur [the] identification [of freely improvised music] are to associate it with experimental music or with avant-garde music. [...] Improvisors might conduct occasional experiments but very few, I think, consider their work to be experimental. Similarly the attitudes and precepts associated with the avant-garde have very little in common with those held by most improvisors. There are innovations made [...] through improvisation, but the desire to stay ahead of the field is not common among improvisors. (Bailey 1993:83)

Bailey henviser til den forstillingen fritt improvisert musikk er utsatt for, at det er et utbredt fenomen å sidestille denne formen med begrepene eksperimentell og avantgarde. Han skiller dem imidlertid fra hverandre fordi friimprovisasjon som praksis i all hovedsak ikke er tuftet på teoretiske rammeverk eller idéer slik de kunstmusikalske epokene gjennom historien har forutsatt. I lys av foregående resonnement om eksperimentell musikk kontra avantgarde, vil derfor friimprovisasjon – slik Bailey ser det i forhold til utøverens formodentlig fraværende streben etter utvikling – stå om en separat fløy på siden av både samtidsmusikk og jazztradisjonen. Og sammenlignet med eksperimentell musikk, som ifølge Nyman også må atskilles

som en egen fløy, ser vi med dette tre begreper som på hver sin måte representerer tre musikkformer (og –tradisjoner). Disse kan på avstand fremvise store likheter, men ved nærmere undersøkelse avsløres grunnleggende nyanser som ikke nødvendigvis kommer like godt til uttrykk i den klingende musikken.

I forhold til jazz og spesielt frijazzens anliggende, kan vi ta i betraktning David Demseys (2000:788) påstand om misforståelsen omkring jazzsoli: «One [misconception] is that it simply involves “playing whatever comes to mind” or “being spontaneous.”», hvilket han refererer til som oppfatninger basert på ordbokdefinisjoner av improvisasjon. «In truth, the performance of an improvised jazz solo is similar to the delivery of a concise, eloquent answer to a question in conversation» (ibid), fortsetter han videre, og viser her til en dialog som metafor på en jazzsolo – noe jeg også velger å la representere jazzens sterke fokus på kommunikasjon i samspillet. Mer konkret rettet mot friimprovisasjon sett fra et ståsted forankret i jazz, sier Jeff Pressing (2002:211-212) at «[a]t the close of the twentieth century, free-improvisation traditions emerging from jazz but with their own traditions of development of nearly 40 years were now well-established in many countries.» Pressing anerkjenner altså friimprovisasjon som en separat og selvutviklet musikkform slik Bailey var både eksempel på og forkjemper for, men tar samtidig en ny, nesten avskrivende vending like etter:

At the same time, a common view (expressed, for example, by pianists Anthony Davis and Chick Corea) is that free improvisation is a useful process subserving the greater goal of richer musical expression, but that aiming towards freedom alone often leads to sterile or clichéd territory. (ibid:212)

Pressings artikkel behandler ikke friimprovisasjon i betydelig omfang, men dette sitatet beskriver likevel hvordan en jazzmusiker ut fra sitt ståsted, selv om det kalles frijazz, er i stand til å bagatellisere den totale frihet mange musikere søker. På ny bidrar nyansene som kommer frem, til å tydeliggjøre et essensielt skille mellom to musikalske verdener, igjen på tross av de begrepsmessige og klanglige likhetene som er å observere mellom dem. Selv om stil/tradisjon er tydelig i tilfellene frijazz/jazz og samtidsmusikk/kunstmusikk, blir det noe vagt å se Demsey og Pressings påstander som en regel for forholdet mellom jazz og samtidsmusikk. Paul Hegarty beskriver grenseområdet mellom friimprovisasjon og andre grener på følgende måte:

[Derek] Bailey sees it quite clearly when stating that ‘for me, the connection between this kind of playing and jazz is umbilical: the real possibilities start once you cut the cord’[...]. The umbilical cord is thought of as a connection metaphor, showing the interrelatedness and indebtedness of one object to another. Bailey might be suggesting that we move beyond this, cut ourselves free of this relation, but I think he is offering a more subtle and biologically consistent model: that the umbilical relation is essentially about cutting, about separation through a connection that has to be surpassed for there to be two things to relate to one another. (Hegarty 2007:50)

Derek Bailey siteres her fra en uttalelse om sitt eget forhold til jazz, der han bruker navlestrengen som en metafor på hva som holder de to feltene sammen, dog med den hensikt å illustrere at det er først når denne tråden kuttes at mulighetene for full utblomstring finner sted. Dette symbiotiske bildet kritiserer Hegarty ved å påstå at Bailey likevel relateres til jazz fordi en navlestreng er til for nettopp å kuttes, den må nødvendigvis fjernes for at de to partene som står igjen skal kunne leve fullkomment. Denne påstanden bygger han videre på hvordan Bailey arbeidet som musiker, og at selv om friimprovisatøren Bailey stilte seg kritisk til jazzsjangeren, kan likhetene fremdeles nyanseres:

Bailey sought to get outside of all conventions of playing, while simultaneously responding, musically rather than randomly, to his collaborators. While I do not think genre, style, category can be suspended except very fleetingly, the attempt is still worthwhile, and if the attempt is all we can have, then the attempt is the highest form of freedom to be aspired to, and must be maintained as an aim. (ibid:51)

Dette kan leses som en mulig innfallsvinkel til friimprovisasjon. Hegarty trekker frem Baileys søken bort fra en spillestils konvensjoner, en søken som likevel har samspillet interaksjon intakt. Dette ser han på som et forsøk (attempt) – som jeg her velger oversette til en teknikk – på det å oppnå den totale frihet i spillet, og at denne teknikken må ivaretas som et mål i seg selv for å kunne utøve friimprovisasjon på best mulig måte, og samtidig ha et levedyktig forhold til sjangerbegrepet. Sammenlignet med den tidligere uttalelsen fra Jeff Pressing, er det derfor interessant å se hvordan Pressing fremviser motsatt holdning til musikalsk frihet i forhold til Hegarty, som ser nettopp friheten som en grunnleggende forutsetning. Igjen kan dette stadfeste ytterligere distanse mellom friimprovisasjon og jazz.

Videre kan man spørre seg om det er riktig å sette Bailey i et så kritisk søkelys?

Er det betimelig å kritisere for kritikkens skyld når det til syvende og sist foreligger en enighet? Frode Gjerstad gir en befriende beskrivelse av sin egen innfallvinkel og arbeidsmetode (*Ballade*, 09.11.09), i dette tilfellet i anledning friimprovisasjonsorkesteret *Circulazione Totale*, når han sier at «[h]jernen kan være en sensurinstans som forsinker hele prosessen. Man må stole på at de spontane innfallene holder. (...) Ikke tenke først, og så reagere».<sup>16</sup> Å si at friimprovisasjon er spontane innfall som inngår i en musikalsk prosess, vil i denne omgang kunne jevne ut noen av de ujevnhetene jeg har skissert over.

## **Sjanger**

Det er ofte en vital kobling og utveksling mellom stil og sjanger i den forstand at det som på et tidspunkt opptrer som fremmede musikalske stiltrekk innenfor en etablert sjanger, senere kan utvikle seg og etableres som en egen sjanger. Samtidig kan vi se at stiltrekk som løsrives, fanges inn igjen og inkluderes i «modersjangeren». Dette ser vi for eksempel i forsøket på å isolere friimprovisasjon som en egen musikkretning, samt bruken av støy som overliggende kategori for musikkteknologiske prosesserings-teknikker.<sup>17</sup> Slik sett må sjanger og stil holdes atskilt fra hverandre som henholdsvis et inkluderende og et utøvende begrep. I det legger jeg at funksjonen sjangeren og stilen har er forskjellig, at en sjanger kan inkludere en rekke stiler som hver for seg «utøver» og representerer sjangeren.

Franco Fabbri (1999) definerer stil til å gjelde «a recurring arrangement of features in musical events which is typical of an individual (composer, performer) group of musicians, a genre, a place, a period of time». Her anvender han stilbegrepet på musikkseksempler som er typiske for bestemte grupper, steder, tidsperioder og dessuten sjangre, hvilket åpner opp området for hva en stil innbefatter – i det minste ut fra det sjanger/stil-forholdet jeg skisserer. For å nyansere dette er det naturlig også å se på Fabbri's sjangerdefinisjon hvor han inkluderer sosiale rammebetingelser for hvordan en sjanger kan og vil opptre: «A musical genre is “a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules”» (Fabbri 1981:52). Sjangeren deles så inn i ytterligere fem underkategorier: «formal and technical rules, semiotic rules, behaviour rules, social and ideological

---

<sup>16</sup> <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2009110912483186121309> (23.11.09)

<sup>17</sup> Jamfør Lasse Marhaugs referanser *musique concrète*, *tape music*, *scum*, *industrial*, *cut-up* og *collage* (se s. 16).

rules, economical and juridical rules» (ibid:55–59). Regelsettet «formal and technical» er formodentlig det første vi tenker på når vi omtaler en sjanger: musikkens form og lydbilde. Det Fabbri legger til er musikkens *ekspressive* og *performative* sider («semiotic» og «behaviour rules»), *tegn og atferd* som følger med de ulike musikktypene («social and ideological rules»), samt *musikkproduksjon* («economical and juridical rules») (Frith 1996:91–93). I tillegg til det musikalske, gjør Fabbris definisjon det klart at også kulturelle faktorer (både miljø- og samfunnsmessige), og aktører og institusjoner knyttet til de mer bransjemessige sidene av kulturen spiller en viktig rolle for sjangerens oppbygning. Med hensyn til temaet i denne oppgaven er disse forholdene viktige, og jeg vil i de følgende avsnittene utdype hvordan situasjonen fremstår på dagens jazzscene i Norge og Skandinavia.

## 2.2 Den norske jazzscenen

Hvis du spør meg hva norsk jazz er, så er det den musikken som norske jazzmusikere til enhver tid spiller, verken mer eller mindre.<sup>18</sup>

Hva er det som gjør norsk jazz særegent? Hva er spesielt, hvem har gjort seg bemerket, og hvor står vi i dag i et historisk perspektiv? Dette er spørsmål som daglig blir stilt av musikere, journalister og arrangører, både nasjonale og internasjonale. Det er dessuten spørsmål jeg tør påstå er relevante for enhver jazzscene, siden ethvert kulturelt sentrum som sikter fremover også bør kjenne sin bakgrunn. Den geografiske rammen for denne oppgaven har jeg satt til å omhandle Skandinavia, skjønt videre i dette avsnittet snakker jeg primært ut fra et norsk perspektiv når jeg i forlengelsen av ovenstående gjennomgang av «the Nordic tone», ser på hvordan vilkårene for å drive med jazzmusikk har vært.

### **Gode vilkår**

Ved siden av plateutgivelser, har alle jazzklubbene vært det kanskje viktigste forumet for jazzmusikk. Her har musikere fått stå på en scene med sitt band og presentere sin musikk, her har andre musikere fått gå spontant opp og spille med nye musikere. Klubbvirksomheten har bestandig stått sterkt på verdensbasis, noe som også er essensielt for den norske jazzscenen i et historisk perspektiv.

Et viktig trekk ved utviklingen i 1970-årene var at det ble flere band med stabil besetning, og de yngre musikerne satset på å kunne få en større del av sin

---

<sup>18</sup> Terje Mosnes under Jazz:Talk 26.02.10

inntekt av jazz-spillingen. Dette hadde sammenheng med veksten i antall klubber og den økte turnéaktiviteten. Mot slutten av tiåret var det omkring 45 klubber i landet, og Oslo ble betegnet som et jazzsentrum i Europa.<sup>19</sup>

Som det her påpekes, økte antallet jazzklubber i Norge markant frem mot 1980-tallet, som på begynnelsen av det nye tiåret talte rundt 70. Selv om dette ble omtrent halvert i løpet av få år, med 40 klubber i 1988, var likevel tilstedeværelsen av disse en forutsetning for at musikere i Norge skulle kunne livnære seg på spinning. Når det gjelder tiden fra 1980-tallet og frem til i dag, er dessuten skoleringen av jazzmusikere stadig mer essensielt. Med opprettelsen av den såkalte «jazzlinja i Trondheim» ved Trøndelag Musikkonservatorium i 1979, den første i sitt slag i Norge, økte mulighetene for en jevnere profesjonalisering av musikere, og i 1980 fikk Norsk Jazzforbund «sin første bevilgning over statsbudsjettet».<sup>20</sup> Disse to hendelsene skulle bli essensielle for den videre utviklingen, som kort forklart kan reduseres til to ord: utdanning og statsstøtte.

Flere tilbakeblikk som tar for seg norsk jazz (og Europa for øvrig), viser til disse to faktorene som noen av de viktigste for utviklingen som har foregått, noe vi for eksempel har kunnet lese om i referatene fra de såkalte rundbordskonferansene i Jazznytt i både 1995 og 2003.<sup>21</sup> Også under tidligere nevnte samtale mellom Lars Mossefinn, Terje Mosnes og Roald Helgheim,<sup>22</sup> var dette et stadig tilbakevendende tema som en forklaring på de fremskrittene som har funnet sted på den norske jazzscenen de siste tyve årene. For eksempel:

[H]ele den fantastiske, pedagogiske triumfen som heter norsk musikkutdanning, [har] gjort at unge folk som kommer ut har en kraftig teoretisk og formell pakke, og som kombinert med det å lære av eldre mennesker, etter mitt skjønn har gitt ganske kraftig økning på den kunstneriske siden.<sup>23</sup>

Som nevnt har vi hatt jazzutdanning i Norge siden 1979 (som en forsøksordning, med permanent studietilbud fra 1982), mens Norges musikkhøgskole i 1984 åpnet for jazz, pop og rock for pedagogikkstudenter, som var status frem til så sent som 2002, da skolen etablerte en egen linje for improvsert musikk og jazz. Disse to er i dag hovedaktørene innen høyere utdanning for jazz og rytmisk musikk i Norge, og suppleres av Universitet i Agder, Griegakademiet i Bergen, Universitetet i Stavanger

---

<sup>19</sup> [http://www.jazzbasen.no/jazzhistorie\\_etter\\_1960.html](http://www.jazzbasen.no/jazzhistorie_etter_1960.html) (28.02.10)

<sup>20</sup> *ibid*

<sup>21</sup> Jazznytt 4-5/1995 og 3/2003.

<sup>22</sup> Jazz:Talk 26.02.2010 (se s. 13).

<sup>23</sup> Mosnes under Jazz:Talk 26.02.10

og Universitet i Tromsø. På siste halvdel av 2000-tallet kunne disse skolene tilby søkermassen et samlet antall på omtrent 250 studentplasser for rytmisk musikk.<sup>24</sup> Dette reflekterer en økende tendens fra regjeringshold om å ivareta det verdifulle utbyttet en kunstretning som jazzmusikk kan ha. I kulturmeldingen fra 1991 ble det pekt på «viktigheten av at alle sjangrer og musikktyper måtte få mulighet til å utfolde seg og at folkemusikk, jazz og rock måtte få bedre muligheter til å drive turnévirksomhet»,<sup>25</sup> mens i 2002 sto det å lese at «[r]ekruttinga av unge og dyktige jazzmusikarar dei seinare åra har resultert i ei rekkje kunstnarlege etableringar som treng produksjonsvilkår som kan sikra nivået og profesjonaliteten i verksemda.»<sup>26</sup> På elleve år har altså situasjonen endret seg fra anerkjennelse til erkjennelse, fra en potensiell kulturfremtid til registrering av vellykket satsing. Økonomisk sett er det likevel misnøye å registrere i de forskjellige jazzmiljøene i forhold til lave tilskudd fra staten. Denne støtten har dog ekspandert jevnlig de siste årene, også for jazz; fra 5 millioner kroner i 1993 til en samlet pott på i underkant av 50 millioner, fordelt på 15 poster, i 2008.<sup>27</sup>

### **En ny bølge**

Ut fra disse stortingsmeldingene kan vi altså lese en økt interesse for kultur generelt og jazz spesielt, som har løpt parallelt med stilistiske idealendringer. Den økte interessen fra Kulturdepartementet har vært avgjørende for konsert- og festivalarrangører, og kombinasjonen av gode kår for bevilgning og en høy kreativ virksomhet, har sammenlagt gitt fruktbare resultater. Siste halvdel av 1990-tallet bærer dermed på en rekke hendelser som bidro til at helhetsbildet av jazz-Norge endret seg, det kan også være mulig å si at en reaksjon på tidligere musikalske arbeider nå var i ferd med å bli utbredt.<sup>28</sup> I løpet av 1980-tallet var det etablert en gjennomgående klangfarge i flere norske jazzkonstellasjoner, som enten bygget på et sensitivt lydbilde i forlengelsen av ECMs åpning av det harmoniske landskapet, eller vi så en sterk tendens til å ta elementer (særlig instrumentlyder) fra pop og rock inn i

---

<sup>24</sup> Ovenstående årstall og statistikk er hentet fra St. meld. nr. 21 (2007 – 2008) *Samspill: Et løft for rytmisk musikk*, 2.5.2

<sup>25</sup> St. meld. nr. 61 (1991 – 1992) *Kultur i tiden* referert til i *ibid*, 2.3.2. Jeg har brukt internettsiden [www.regjeringen.no](http://www.regjeringen.no) til å lese disse dokumentene, og per 28.02.10 går databasen for stortingsmeldinger ikke lenger tilbake enn til 1997.

<sup>26</sup> St. meld. nr. 48 (2002 – 2003) *Kulturpolitikk fram mot 2014*, 7.11

<sup>27</sup> Jazznytt 3/2003, s. 31 og St. meld. nr. 21 (2007 – 2008) *Samspill: Et løft for rytmisk musikk*, 4.2, tabell 4.1

<sup>28</sup> Dog ikke i sammenheng med den økte statsstøtten.

en jazzkontekst. En grunnleggende fellesnevner, som også daterer disse bidragene som historiske dokumenter, er den markante etterklngen som ble lagt til stort sett hver studioproduksjon. En gjennomgang av for eksempel Odins katalog gjenspeiler dette som en utbredt praksis.<sup>29</sup> Ethvert tiår har sin egenart og enhver musikergenerasjon setter ofte en ny agenda, derfor var det også en naturlig konsekvens at vi på slutten av 1990-tallet så nye tendenser i undergrunnen, gjerne i forbindelse med nyutdannede musikere, og med dette en ny dreining som representerte en kontrast til den synthesizerbaserte jazzen fra 1980-tallet og utover.<sup>30</sup>

De følgende punktene rammer inn den bevegelsen jeg her sikter til. Jeg fremhever primært viktige hendelser for dem det gjelder, altså at etableringen av et plateselskap eller utgivelsen av et debutalbum har vært retningsgivende for den videre virksomheten. Den enkelte musikeren eller aktøren kan beskrives biografisk for tydeligere å fremheve den kontrasten jeg påpeker, men det er først og fremst ringvirkningen som er interessant å lese ut fra både min oversikt og dessuten det totale bildet av den norske jazzscene i løpet av 1990-tallet.

1994: Joakim Haugland har etablert selskapet Smalltown Supersound, gir ut første plate i mars.

1994: Jaga Jazzist etableres i Tønsberg.

1994: Bugge Wesseltoft starter prosjektet *New Conception of Jazz* i forlengelsen av en økende future jazz-bølge. Med dette prosjektet gir han ut til sammen fire studioinnspillinger frem til 2004.

1996: Wesseltoft etablerer Jazzland Records og gir ut *New Conception of Jazz*, første plate for prosjektet, basert på innspillinger fra 1994.

1997: Nils Petter Molvær gir ut *Khmer* på ECM, første plate i en rekke av flere som bygger på samme musikalske idé.

1998: Rune Kristoffersen har etablert selskapet Rune Grammofon og gir nå ut første plate i januar, *Supersilent: 1-3*.

1998: Wibutee gir ut debutplaten *Newborn Thing* på Jazzland Records.

1998: Blå etableres i Oslo av Martin Revheim og Kjell Einar Karlsen.

2000: The Thing etableres, debutplaten *The Thing* gis ut på Crazy Wisdom.

2001: Atomic gir ut debutplaten *Feet Music* på Jazzland Records.

2001: Jaga Jazzist gir ut debutplaten *A Livingroom Hush* på Smalltown Supersound.

2001: Shining gir ut debutplaten *Where the Ragged People Go* på bp records.

---

<sup>29</sup> Plateselskapet Odin eksisterte 1981 – 1996. For full katalog, se enten

[http://no.wikipedia.org/wiki/Odin\\_Records](http://no.wikipedia.org/wiki/Odin_Records) eller

<http://www.curlinglegs.no/odinreleases.php?action=releases> (16.03.10). Hva angår etterklang, er det verdt å nevne en lignende tendens i pop og rock i løpet av samme tiår, som ofte kan spores tilbake til spesifikke produsenter av digitalt studioutstyr.

<sup>30</sup> Jeg forholder meg her til den moderne jazzen i Norge på 1980-tallet.



Dette er altså kun noen få hendelser jeg ønsker å fremheve fra denne perioden. Flere band og enkeltpersoner kunne stått på listen og har blitt utelatt, men disse punktene antyder markant endring i det norske jazzbildet, som jeg videre vil dele inn i ytterligere fire tendenser:

- Klubbmusikk og jazz fusjoneres, ofte kalt future jazz (Wesseltoft, Molvær)
- Elektronika og jazz fusjoneres (Wibutee, Jaga Jazzist)
- 1960-tallets frijazz revitaliseres (The Thing, Atomic, Shining)
- Uavhengige selskaper (Haugland, Wesseltoft, Kristoffersen, Revheim/Karlsen)

Disse hovedtendensene i norsk jazz kom til å prege utviklingen de påfølgende årene. Musikalsk er alle preget av at elementer og kriterier hentet fra jazz anvendes i sjangre og stiler hentet fra andre musikkfelt og -epoker (dette gjelder også musikken som distribueres gjennom de tre plateselskapene jeg nevner under kulepunkt 4). At Blå åpnet i 1998 bidro videre til at flere typer undergrunnsmusikk fikk en scene å formidle gjennom. Jeg kommer tilbake til disse forholdene senere i drøftingen.

## **2.3 Musikalsk avgrensing**

De historiske linjene som er skissert ovenfor er viktige elementer i bakgrunnen for at dagens situasjon byr på en rik og mangfoldig jazzscene. Å skulle omtale hele denne scenen i en og samme avhandling ville bli for omfattende, derfor er det ikke hensiktsmessig av meg å presentere hele den norske jazzscenen slik den fremstår i dag og har fremstått de siste femten årene. Selv innenfor det stilistisk avgrensede området jeg undersøker i denne oppgaven, finner vi ytterligere fragmentering som beror på ulike karakteristika og tilnærmingsmetoder. Med andre ord må området avgrenses ytterligere.

### ***Konkretisering av feltet***

Jeg kommer nå til å presentere tre band som allerede kan knyttes direkte til analysen i neste kapittel. Målet mitt er å gjøre et eksemplarisk tverrsnitt av den delen av jazzscenen jeg har sirklet inn ovenfor, og utvalget er gjort ut fra følgende kriterier: a) sound, eller uttrykk; musikalske kriterier som oppfyller kravet om å vise sjangeroverskridende stiltrekk med forankring i jazz, b) musikken bør være utgitt på plate og c) bandet/konstellasjonen/musikeren må i den aktuelle tidsperioden ha hatt en

virksomhet i tråd med musikkfeltet jeg undersøker. På bakgrunn av dette har jeg valgt ut følgende band:

1) The Thing: Trio etablert 2000, bestående av Mats Gustafsson (saxofon), Ingebrigt Håker Flaten (bass) og Paal Nilssen-Love (trommer). Har under eget navn og i samarbeid med andre gitt ut til sammen tolv plater<sup>31</sup> i tidsrommet 2000 – 2009, de fleste på selskapet Smalltown Superjazzz. Musikalsk utspring fra frijazz, men med betydelige innslag av friimprovisasjon og rock.

2) Supersilent: Kvartett etablert 1997, bestående av Ståle Storløkken (tangenter), Arve Henriksen (trompet, elektronikk), Helge Sten (gitar, elektronikk), Jarle Vespestad (trommer).<sup>32</sup> Bruker friimprovisasjon som musikalsk parameter, er derfor også med på å definere seg inn i sjangeren friimprovisasjon. Har i tidsrommet 1998 – 2009 totalt syv utgivelser på Rune Grammofon, alle i eget navn.<sup>33</sup> I livesammenheng finner vi imidlertid samarbeid med for eksempel Terje Rypdal (Molde 2007) og Motorpsycho (Oslo 2007, Rikskonsertene 2010).

3) Shining: Etablert 2000 som kvartett, i dag utvidet til kvintett. Vekslede besetning; gjenværende fra den opprinnelige er Jørgen Munkeby (saxofon, gitar) og Torstein Lofthus (trommer). I tidsrommet 2001 – 2010 teller diskografien totalt seks utgivelser.<sup>34</sup> Største særtrekk er en gradvis stilendring fra frijazz i 2001 til metal i 2010.

Disse tre eksemplene produserer hver sine referanserammer, hvilket gjør at kombinasjonen av dem danner den helheten jeg er ute etter i utvalget. For eksempel er Mats Gustafsson som musiker en ytre ramme for The Thing; friimprovisasjon som sjanger er et sidestilt tema i forbindelse med Supersilent; mens Shining vil stå som et av de tydeligste eksemplene på en radikal stilistisk dreining. Med andre ord ser jeg ikke bare det konkrete bandet isolert, men også i lys av en større kontekst. Både hver for seg og samlet mener jeg derfor at disse eksemplene er tilstrekkelige for å illustrere den eksperimentelle strømmingen jeg viser til. Jeg gir her en utdypet presentasjon av hvert band.

*The Thing:* Det er som sagt nærliggende å se på biografien til Mats Gustafsson,

---

<sup>31</sup> For full oversikt, se [www.paalnilssen-love.com](http://www.paalnilssen-love.com) (25.01.10).

<sup>32</sup> Jarle Vespestad forlot bandet våren 2009. Supersilent har fortsatt som trio.

<sup>33</sup> 1–3 (1998), 4 (1998), 5 (2001), 6 (2003), 7 (2005), 8 (2007), 9 (2009).

<sup>34</sup> *Where the Ragged People Go*. bp records (2001), *Sweet Shanghai Devil*. Jazzland Records (2003), *In The Kingdom Of Kitsch You Will Be A Monster*. Rune Grammofon (2005), *Grindstone*. Rune Grammofon (2007), *Shining* (de to foregående samlet). Rune Grammofon (2008), *Blackjazz*. Indie Records (2010).

saxofonist og på flere måter en frontfigur i The Thing, for å konkretisere trioens aktualitet i denne oppgaven. I forhold til den friimproviserte musikkscenen som fantes i Sverige på 1980-tallet setter han Sonny Rollins som sin første jazzinspirasjon, da han som femtenåring i 1980 fikk høre den amerikanske tenorsaxofonisten under Umeå Jazzfestival (*Jazznytt*, 01/2009). På dette tidspunktet var Gustafsson tenåring og på innsiden av punkmusikk, men det var altså Rollins og videre Miles Davis og Dror Feilers Lokomotiv Konkret som fikk ham til å endre kurs i retning jazz (*The Wire* #248, oktober 2004).

Med et par hederlige unntak, var den friimprovierte [sic] scenen i Sverige så godt som udokumentert på plate fram til utgivelsen av LPen «Sounds: Contemporary Swedish improvised music» i 1989. Dette var opptak av en tredagers festival arrangert i Stockholm etter initiativ fra musikerne Edward G. Jarvis, Harald Hult og Mats Gustafsson. Gustafsson hadde spilt med diverse jazzrock- og punk-sammensetninger i Umeå siden begynnelsen av 1980-tallet. Den improviserte musikken startet han med i 1982, i samarbeid med trommeslageren (og vibrafonisten) Kjell Nordesson [sic], og i 1986 startet de sammen med bassisten Niklas Bilström AALY Trio. I 1984 startet han et prosjekt med happeninger/performances med Edward G. Jarvis, og i 1985 flyttet han til Stockholm og startet et samarbeid med bl.a. Jörgen Adolfsson (*Jazznytt*, 01/2009).<sup>35</sup>

Her ser vi hvordan Gustafsson gikk fra punk til jazz og friimprovisasjon, og enda en inspirasjonskilde å nevne i så måte, er amerikaneren Albert Ayler, som er en stadig tilbakevendende referanse i Gustafssons uttalelser i media. AALY Trio, som altså var grunnlagt 1986 av Gustafsson/Nordesson/Bilström, er dessuten en ordlek som spinner videre på Art Ensemble of Chicagos Ayler-hyllest «Lebert Aaly» (*Phase One*, 1971). I 1994 ble Gustafsson invitert til Chicago av musiker, skribent, produsent og i det hele tatt multivirkssomme John Corbett, hvilket han kommenterer på følgende måte:

One of the best invitations I ever got, I must say! On the first evening, after my arrival, we went to listen to a group Ken Vandermark had, playing Archie Shepp and early Cecil Taylor compositions, and I was completely shocked to hear someone using that material in that way. Then i met up with Michael Zerang and Hamid Drake, all these people (*The Wire* #248, oktober 2004).

I etterkant av dette har vi sett en tydelig utveksling mellom Gustafssons krets i Skandinavia og «all these people» fra Chicago-scenen. Uavhengig av The Thing som trio, har både Paal Nilssen-Love og Ingebrigt Håker Flaten også bidratt til at

---

<sup>35</sup> Denne biografiske gjennomgangen stammer fra internett, direkte oversatt fra Gustafssons presentasjon på <http://www.efi.group.shef.ac.uk> (20.05.09).

samarbeidene har blitt mange: School Days, Fire Room, FJF, Free Music Ensemble, Free Fall, International Total Improvisation, Lean Left, Peter Brötzmann Chicago Tentet, Power House Music, Sonore og Territory Band 1-5 (*groove.no*). Dette er bandnavn hvor bidragsyterne er hentet både fra USA og Europa, og da særlig fra Norge, Sverige eller Tyskland. For eksempel er Nilssen-Love med i hele ni av dem. Selv om en del av disse navnene er konstellasjoner mer enn etablerte band, nevner jeg hele listen for å gi et innblikk i hvordan situasjonen har vært i forhold til utvekslingen blant de to kontinentene, hvor konsekvent denne strømmen mellom Chicago og nord-Europa fremstår – som jeg også lar stå som en essens ved The Thing.

*Supersilent* spilte sammen første gang i mai 1997 under Nattjazz i Bergen. De var da en konstellasjon kalt «Veslefrekk with Deathprod»,<sup>36</sup> som henspilte på trioen Veslefrekk (Ståle Storløkken, Arve Henriksen, Jarle Vespestad) og soloartisten Deathprod (Helge Sten). Førstnevnte trio hadde allerede spilt sammen siden 1989, da med utspring fra jazzlinja ved Trøndelag musikkonservatorium, og i 1994 gjorde de opptak av *Veslefrekk*, som ble utgitt på NORCD samme år. Helge Sten tok på sin side artistnavnet Deathprod tidlig på 1990-tallet, som han brukte både i egne studioarbeider og som medlem i Motorpsycho 1993–1994. Utgivelsene *Treetop Drive Pt. 1–3 / Towboat* (1994) og *Imaginary Songs From Tristan Da Cunha* (1996) var de to første under eget navn. Som Deathprod har Sten bidratt på et betydningsfullt antall prosjekter med norske konstellasjoner, enten som produsent og lydtekniker eller kunsterisk medspiller. Høsten etter konserten under Nattjazz i 1997, spilte kvartetten som nå var kalt Supersilent inn materiale til en CD-utgivelse. Samtidig dette året var Rune Kristoffersen i ferd med å etablere plateselskapet Rune Grammofon, og 12. januar 1998 ble trippelplaten *Supersilent 1–3* både hans og Supersilents første utgivelse.

Bandets diskografi går videre fra *Supersilent 4* (1998) til *Supersilent 9* (2009), som er den foreløpig siste platen. Den gjennomgående arbeidsmetoden i hele Supersilents katalog er friimprovisasjon, hvor de i en blanding av akustiske og elektroniske instrumenter setter sammen lyder og musikalske mønstre til ett helhetlig sound. I studio har de arbeidet på samme måte som i en konsertsituasjon for å vektlegge samspillet.

---

<sup>36</sup> <http://www.supersilence.net> (15.03.2010)

"When we are in the studio we set it up as a concert," Sten says. "We put up a PA system; no headphones. It's very much about direct interaction: We go in and start playing. We don't even talk about it. In the early days, we said maybe we should do this or that. In practice it always became totally the opposite" (*The Wire* #228, februar 2003).

Supersilent representerer et uttrykk for hvordan friimprovisert interaksjon kan fremstå stilsikkert og etablert, selv om musikken vi hører tilsynelatende ikke er planlagt – bandet er dessuten et godt eksempel på måten Rune Grammofon fremstår på i møte med publikum. Samtlige plater er navngitt ved nøktern nummerering fra 1 til 9, en rendyrket sparsommelighet som også gjenspeiles i at spornavnene er nummerert for eksempel «5.1», «5.2», «5.3» etc, med platens nummer først. Dessuten utelates all overflødig informasjon fra coveret, vi får opplyst kun selskap, serienummer, produksjonsår og andre relevante faktaopplysninger. I tråd med Rune Grammofons profil, visualisert ved Kim Hiorthøis coverart (dette kommer jeg tilbake til lenger ned), trer Supersilents sound inn i en gjennomtenkt helhet.

*Shining*: Kvartetten som opprinnelig utgjorde Shining – Jørgen Munkeby, Morten Qvenild, Aslak Hartberg og Torstein Lofthus – møttes på Norges Musikkhøgskole og dannet et band som skulle spille jazz i streng stil etter John Coltrane. Munkeby uttalte i 2000 at «[j]eg vil ha musikk med et stilrent uttrykk. Er så lei av all crossover-musikken, der folk blander litt her og der uten å ha full peiling» (*Musikk•Kultur*, 04/2005). Det stilrene (og akustiske) uttrykket ble holdt gjennom to plateutgivelser, før *In the Kingdom of Kitsch You Will Be a Monster* (2004) viste hvordan flere musikalske bakgrunner kom til syne, her ifølge Hartberg: «Vi har holdt på med så veldig mye forskjellig musikk, og det gjorde at vi måtte begrense oss på de forrige platene for å finne et samlet uttrykk. Men på den tredje plata torde vi å bruke alle de rare bakgrunnene vi hadde» (ibid). På tross av at flere musikalske hovedparametere nå var byttet ut, ble Shining likevel sett på som et jazzband grunnet kjennetegn i musikken som indikerte at de en gang hadde spilt jazz. Det tydeligste trekket var at Munkeby fremdeles benyttet akustisk tenorsaxofon, men også enkelte strukturer og passasjer i låtene kunne forsvare dette. Videre på de to neste platene med nyskrevet musikk<sup>37</sup> tok bandet nye steg bort fra jazzsjangeren, og beveget seg

---

<sup>37</sup> Her ser jeg bort fra *Shining* (2008), en 2LP med de to foregående plateutgivelsene samlet.

mer og mer bevisst i retning metalsjangeren. *Blackjazz* (2010) er det foreløpig siste bidraget til diskografien, og viser ingen direkte likhetstrekk med jazz. Men det er fremdeles det samme bandet som spiller. Om den radikale endringen sier Munkeby blant annet følgende:

På den siste plata har vi vært mye mer reflekterte [og] bevisste rundt hva vi gjorde. Tittelen var noe vi tenkte på ni måneder før den ble gitt ut. [...] Det er mange før som har gitt ut sånne typer plater som heter lignende ting, som har en tittel som signaliserer og foreslår en sjangerbetegnelse. [...] Black metal tok death metal[sjangeren] bort fra det tekniske og overfladiske fokuset, til noe spirituelt [og] mer stemningsfokusert – det gjorde strengt tatt frijazzen også på seint sekstital/tidlig syttital. Det føler jeg også er noe vi har gjort med vår musikk nå. Det er en del sånne paralleller vi har vært bevisste. (*Bra trommis*, Radio Nova 25.01.10)

Rent musikalsk må dette ses i sammenheng med den omstruktureringen som har foregått i bandet de siste årene. Innflytelsen fra rock og senere metal er å høre allerede på *In the Kingdom of Kitsch...* (2004), og samarbeidet med blackmetalbandet Enslaved i 2008<sup>38</sup> stadfester også at Shining bevisst har søkt utover jazzsjangerens grenser.

### **Plateselskaper**

Under arbeidet med å spore opp «the Nordic noise in jazz» møter vi fort aktørene rundt musikerne, de som ikke har direkte innvirkning på den kunstneriske interaksjonen, men som likefullt er nødvendige for at et band både skal kunne overleve som praktiserende konstellasjon, og gi ut plater. «Is jazz popular music?», spør Simon Frith (2006), og drar linjer mellom jazz og populærmusikk ved å vise til en rekke fellestrekk mellom dem – for eksempel hvordan nettverket rundt en artist er bygget opp, fra studioinnspilling via management til avgjørende salgstall. På denne måten betrakter han jazzplater som en kommersiell vare likestilt med populærmusikkutgivelser. I norsk sammenheng finner vi en rekke plateselskaper som formidler jazzmusikk. Av disse er det spesielt tre selskaper som skiller seg ut med tanke på det musikalske utvalget jeg har gjort: Smalltown Supersound, Jazzland Recordings og Rune Grammofon. Dette er uavhengige selskaper som ble etablert i henholdsvis 1994, 1996 og 1997, og deres grunnleggere Joakim Haugland, Bugge Wesseltoft og Rune Kristoffersen har drevet dem dedikert, fra å være små selskaper tuftet på idealisme til å bli anerkjente aktører på den norske improvisasjonsscenen.

---

<sup>38</sup> De to bandene skrev sammen bestillingsverket *Nine Nights in Nothingness: Glimpses of Downfall* til Moldejazz, med urfremføring 19.07.08.

Det var vel ingen selskaper på den tiden som kunne ta seg av typisk musikk på siden av sjangerne, egentlig. [...] [P]å den tiden var det jo ikke noen gullår i platebransjen, en viss nedgang hadde på mange måter allerede begynt, så det var naturlig at det ble en fremvekst av et par-tre selskaper som kom etter hvert i Norge (Kristoffersen i *Mozart og Madonna*, NRK P2, 15.01.2010).

Her kommenterer Kristoffersen påstanden om at uavhengige plateselskaper starter ut fra et behov: «når det mangler en instans for en viss form for musikk» (Erlend Mokkelbost i *ibid*). Kristoffersen refererer til at Arne Nordheims elektroakustiske musikk (som var utslagsgivende for oppstarten av Rune Grammofon) burde vært oppdaget av et stort plateselskap sett ut fra den musikalske kvaliteten. Dette er også å regne som en av styrkene til uavhengige selskaper, at de kan fungere som et forum for musikk som ikke nødvendigvis favner et stort publikum, men som besitter en musikalsk høy kvalitet. I dag er selskapene Haugland, Wesseltoft og Kristoffersen hver for seg grunnla i løpet av tre år, å regne som avgjørende aktører i forhold til kommuniseringen av kontemporær musikk sentrert rundt improvisasjon. Videre vil jeg derfor gi en kort presentasjon av hvert selskap for på denne måten å sette dem sammen til en helhetlig kontekst som viser hvilken del av musikkbransjen jeg arbeider ut fra.

Siden oppstarten i 1997 har plateselskapet Rune Grammofon blitt ledet både kunstnerisk og administrativt av Rune Kristoffersen. Fra første utgivelse i januar 1998 har utviklingen gått jevnt, og i oktober 2009 telte katalogen 95 forskjellige serienummererte utgivelser.<sup>39</sup> I mai 2009 startet Kristoffersen dessuten et datterselskap forbeholdt vinylutgivelser, kalt The Last Record Company (TLRC), delvis i motsatt retning av- og som en respons på den digitale fildelingens økende omfang. Ut fra dette kan det påpekes at Kristoffersen har lagt forholdene til rette for å kunne opparbeide seg et godt omdømme både nasjonalt og internasjonalt, noe som gjenspeiles i tallrike og positive presseomtaler av utgivelser, samt høy anerkjennelse i undergrunnsmiljøer.<sup>40</sup> Videre vil det være relevant å stille spørsmål omkring det faglige

---

<sup>39</sup> Av disse er 89 trykket i CD-format (katalogisert som RCD) og 23 i vinyl (RLP+RSI), som hovedsakelig er begrensede opplag av den ordinære CD-utgivelsen. I tillegg kommer noen mindre serier: en arkivserie (RACD) som hittil består av tre reutgivelser av 1980-tallsprosjektet Fra Lippo Lippis musikk, *Supersilent 7* på DVD (RDV), samt en rekke utgivelser som ikke er katalogisert med serienumre. Dette gjelder samleplatene Runeology og diverse utgaver av plater spesielt laget for det japanske markedet (Japan edition). Statistikken er basert på nettsiden [http://www.runegrammofon.com/artists/list\\_of\\_all\\_releases](http://www.runegrammofon.com/artists/list_of_all_releases) (24.10.09).

<sup>40</sup> Anmeldelser av Rune Grammofon-utgivelser publiseres fortløpende på hjemmesiden.

utvalget – hva som skal til for at et band eller en artist skal få spille inn en plate og gi den ut på Rune Grammofon. Om dette sier Kristoffersen følgende:

Fellesnevneren for utgivelsene er at jeg må like musikken selv, jeg må kunne tenke meg å bruke tid på den på et egoistisk nivå. Det betyr ikke at all musikken til alle artistene må være inne på min topp 50-liste. Det viktigste er at den *har noe ved seg* (*Morgenbladet*, 03.10.08, avisens kursiv)

Her erklærer han i klartekst at det er ham selv som bestemmer hva som kan gis ut på selskapet, at hans egne preferanser som regel er en avgjørende faktor for at et prosjekt er aktuelt å gi ut. På denne måten er han med på å skape en merkevare rundt Rune Grammofon, som på grunn av de oversiktlige dimensjonene administrativt og kunstnerisk, effektivt gir en platekjøper et gjenkjennelig produkt. Dette vil jeg imidlertid si er forbeholdt den innvidde lytter, all den tid informasjon om selskapet er lett tilgjengelig. Samtidig benytter Kristoffersen nettopp disse forholdene som en mulighet til å opplyse sitt publikum om ny musikk, når han her sier han føler et ansvar for at

Rune Grammofon-skiver skal være en Rune Grammofon-skive – altså ikke noe annet. Samtidig føler jeg at det er kult om man kan ha en oppdragende effekt på folk òg, at du gir ut en ting som mange kanskje synes er litt på siden av det Rune Grammofon er, men i og med at jeg har gitt det ut, så er det et rop fra meg at «dette må du sjekke ut». (*Mozart og Madonna*, NRK P2, 15.01.2010)

Den oppdragende effekten han refererer til her er en interessant vinkling dersom vi til slutt ser på selskapet som helhet: Det faktum at det ikke foreligger noen konsekvent form for musikalsk sjanger, at den røde tråden er Kristoffersen selv, kan gi et inntrykk av en fragmentert kunstnerisk profil dersom lytteren ikke er innforstått med selskapets grunnprinsipper. Rune Grammons profil er blant annet å forholde seg sjangerfritt til musikkfeltet. Med andre ord vil påstanden a) «de musikalske rammene for Rune Grammofon er lik Kristoffersens personlige musikksmak» ha samme verdi som påstanden b) «Rune Grammons forhold til sjangre er å unnlate å forholde seg til sjangre» – noe som også gjør det interessant å observere Kristoffersens egendefinerte rolle som oppdragende avsender overfor sitt publikum. Disse faktorene betyr at selskapets anerkjennelse, som er omfattende, er bygget opp og står og faller på tiltroen til Rune Kristoffersens estetiske valg.

Tre år før Kristoffersen, grunnla Joakim Haugland i 1994 plateselskapet Smalltown Supersound (STS). I likhet med Rune Grammofon har den musikalske



profilen på dette selskapet et vidt spekter, men Haugland skiller seg fra Kristoffersen ved å fokusere mer på elektronika og alternativ pop, men likefullt jazz og rock. På en tidslinje fra 1994 til 2010 går det et tydelig skille ved 2004, da Haugland i oktober dette året åpnet Smalltown Superjazz (STJZ). Meningen var å rendyrke jazzdelen av STS under et eget selskap, hvor både profil og musikerkonstellasjoner kom tydeligere frem. Etter at The Thing siden 2000 hadde gitt ut ny plate på nytt selskap for hvert år, var STS selskapet de ga ut *Garage* på i 2004. Senere samme år fant oppstarten av STJZ sted, med åpningskonsert på Blå 12. august,<sup>41</sup> og i tillegg til at The Thing ble værende på dette selskapet, skulle denne trioens også i stor grad bli avgjørende for den videre utviklingen av STJZs katalog.

Mye av dette skyldes alle samarbeidsprosjektene som har oppstått. Siden midten av 1990-tallet har Mats Gustafsson vært et viktig bindeledd mellom sin egen krets i Skandinavia og undergrunnsmusikkscenene i Chicago og New York. Spesielt har jazzmusikere lokalisert i Chicago, som Ken Vandermark og Joe McPhee, spilt en avgjørende rolle motsatt vei, for å knytte nære bånd mellom både musikere og kontinenter. Dette synliggjøres blant annet i konsertvirksomheten som har foregått begge steder med etablerte band og også mer ad hoc-besetninger, likefullt som i katalogen hos et plateselskap som Atavistic. Peter Brötzmanns Chicago Tentet er nok et eksempel på denne utvekslingen. Porten til Skandinavia har på mange måter gått gjennom Mats Gustafsson og The Thing, og mye av det som er innspilt, er også utgitt på SMJZ. Joakim Haugland kommenterer dette på følgende måte:

Haugland describes Nilssen-Love and Swede Gustafsson as “the core of the label. I totally love what they do. We share the same taste in music. In many ways you can say that the label is built around those two. The Thing was also one of my first introductions to free jazz back in 2000, I think. This was the same time that free jazz scene around the Blå venue in Oslo blossomed. I was part of that scene and absorbed a lot from it.”<sup>42</sup>

Her setter Haugland opp flere referanser som på sett og vis reflekterer hoveddelen av den strømmingen jeg beskriver. Først at han anerkjenner Paal Nilssen-Love og Mats Gustafsson som kjernen for selskapet sitt, samtidig som at det var The Thing som fikk ham til å oppdage frijazz – noe han også setter i sammenheng med fremveksten av

---

<sup>41</sup> <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2004080512322462389105> (29.12.2009)

<sup>42</sup> [http://www.allaboutjazz.com/php/article\\_print.php?id=28903](http://www.allaboutjazz.com/php/article_print.php?id=28903) (13.10.09)

konserter scenen Blå og påvirkningskraften denne hadde på både involverte personer og kulturen rundt. Men de to selskapene STS og STJZ har ikke oppstått historieløst, og Haugland er bevisst på hvilken tradisjon han trer inn i:

[“I felt that there were no really good labels around doing stuff like, for example, ESP and BYG in the '60s. ...I love that fact that BYG also released stuff like Gong as well as the free jazz and that a label like ESP did stuff like Velvet Underground... But I liked the free spirit of these labels and wanted to create something similar.” Another model that Haugland references is SST, the legendary '80s California punk label: “I try to run a jazz label like a DIY punk label.” (ibid.)

Det er klart at når vi ser alt dette i en større kontekst, er likhetene mellom STJZ og tidligere plateselskaper store. Ikke minst bidrar Hauglands holdning og respekt for sine forgjengere til å nyansere fremtoningen av hans to nåværende selskaper. Samtidig gjør nettopp det faktum at både Joakim Haugland og Rune Kristoffersen springer ut fra Norge og i stor grad norsk musikk, at de også fremtrer som originale i norsk sammenheng. En åpenbar årsak til dette er at de begge orienterer seg relativt grensefritt både musikalsk og geografisk. Øvrige norske plateselskaper som konsentrerer seg om norsk improvisasjonsmusikk (hovesakelig vil dette gjelde jazz), kan fremstå som opptatte av å dokumentere norske musikere fordi de er norske; Smalltown Superjazz og Rune Grammofon fremstår på sin side konsentrert omkring musikere som opptrer internasjonalt heller enn fremveksten av nye norske musikere. Følgelig bærer disse to på et publikum like grensefritt som seg selv.

Jeg har i dette avsnittet prøvd å konkretisere hvilke tendenser og stilistiske impulser som «har gjort seg gjeldende i den eksperimentelle utviklingen av jazz fra Norge og Skandinavia på 2000-tallet», gjennom å sirkle inn de musikerne, bandene og plateselskapene jeg anser som avgjørende for den strømmingen jeg kaller «the Nordic noise in jazz». Videre vil jeg nå diskutere noen grenseflater mot tiliggende sjangre og uttrykk.

### ***Grenser mot andre musikkfelter***

Samtidsmusikk: I kontemporær improvisasjonsmusikk går det vage skiller, og i mange tilfeller ingen grenser mellom jazz og samtidsmusikk – i det minste hva gjelder samarbeid mellom musikere. Her finnes mange eksempler på at en musiker kan stå på en scene for samtidsmusikk en kveld, og en scene for jazz neste kveld. Dessuten, tatt i betraktning at friimprovisasjon fungerer som både sjanger og musikalsk parameter, er denne gråsonen ekstra overskridende. Likevel er det mulig å holde de to tradisjonene

atskilte ved å ta hensyn til den respektive instrumenteringen (herunder innforstått at samtidsmusikk blir definert som kunstmusikk); for eksempel har cello, fiolin og horn en sterk forankring innenfor klassisk musikk, mens besetningen trommer, bass og gitar utgjør både en jazzcombo og et friimprovisasjonsband. Dette er kun eksempler som (til nød noe statisk) er med på å illustrere to typer tradisjoner, men som begge er like aktuelle i en friimprovisatorisk interaksjon.

Elektronika: Sjangeren elektronika gir, på lik linje med andre hovedkategorier som rock, pop og jazz, rom for en rekke undersjangre og –stiler.<sup>43</sup> I de stiloverskridende områdene gjør spesielt eksperimentell og ambient musikk seg gjeldende, noe som leder videre mot forskjellige musikalske uttrykk relatert til den eksperimentelle typen jazz jeg tar for meg, særlig hvis elektronikk blir brukt som et eget instrument i samspill med andre musikere. Jeg definerer derfor mitt område til å inkludere elektroniske virkemidler i musikken, samtidig som jeg ekskluderer rendyrkede elektronikasjangre.

Populærjazz: Her sikter jeg til musikkeksempler som først og fremst er tilsiktet et bredt nedslagsfelt. Et fellestrekk blant disse er at musikken bygger på en harmonikk og en estetisk helhet som står i tråd med populærmusikalske konvensjoner. På den norske jazzscenen på 2000-tallet kommer dette ofte til uttrykk gjennom band ledet av vokalist, for eksempel Silje Nergaard, Solveig Slettahjell og Hilde Louise Asbjørnsen.

## 2.4 Jazzens mange ansikter

Selv om det nå ville vært naturlig å ta et nytt standpunkt overfor jazzbegrepet, velger jeg bevisst å unngå akkurat denne problematikken. I samsvar med jazzhistoriens mange musikalske utfall og de tidvis kontroversielle definisjonsforsøkene som har fulgt med disse, ser jeg det som mindre hensiktsmessig å skulle gjøre meg opp en bestemt mening omkring dette spørsmålet i denne masteravhandlingen. Det betyr likevel ikke at jazzbegrepet ikke kan diskuteres, og her gjennomgår jeg derfor ulike sider som dukker opp i forbindelse med mine konkrete eksempler.

Som vi har sett over, er utvalget variert og segmentene mange når det kommer til hva det er som blir kalt jazz i dag. Ingen kan påberope seg retten til å bestemme hva som er jazz eller ikke, men kategoriseringen av nye bidrag i platebutikker, biblioteker og andre kataloger, kan indikere hvordan enkelte institusjoner forholder

---

<sup>43</sup> <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=73:11605> (03.02.2010)

seg til disse. For eksempel plasserer Deichmanske bibliotek Supersilent i reolen for samtidsmusikk og Shining under jazz,<sup>44</sup> og viser med dette en typisk misforståelse som på tross av ubetydelige ringvirkninger, likevel må tas hensyn til. Den varierende praksisen fra sted til sted gjenspeiler med andre ord det uttrykksmangfoldet som foreligger. Må derfor begrepet jazz forstås som et bakteppe i stedet for enn en rammesatt kategori? I tilfellet Shining er *Blackjazz* (2010) å regne som progressiv rock med sterk innflytelse fra metal. På denne platen er det lite og faktisk ingenting som kan kobles direkte med et konvensjonelt jazzbegrep, men musikken avslører musikalske spor fra hvor bandet har beveget seg tidligere og blir derfor katalogisert som jazz. Dette er imidlertid ikke unikt for dette eksempelet, men en utbredt problematikk i forbindelse med diskografibehandling. Skjønt, gitt at jazz danner et bakteppe for sjangeroverskridende eksempler som av ulike årsaker kan spores tilbake til hovedsjangeren, vil mitt neste spørsmål være om vi samtidig må operere med lignende baktepper for rock, pop og andre hovedsjangre? Hører Shining mer hjemme i en jazzanalytisk drøfting enn i en tilsvarende innen populærmusikkforskning? Det er ikke særlig gode svar å få på disse spørsmålene og kanskje er det ikke bryet verdt å dveler for lenge ved dem. Jeg mener likevel det er viktig å reise spørsmål som går direkte inn i musikkens grunnstamme, like mye som det er viktig å forholde seg fleksibel i forhold til den musikken som kommer ut.

Simon Frith (2006) peker på at jazzens historiografiske diskusjoner vil tjene på å være bevisst det dialektiske forholdet mellom mainstream og avantgarde, altså det populære og det innovative. Der populærkulturen gjennomgår fortløpende endringer, løper avantgarde parallelt som en reaksjon på denne.

In terms of formal analysis, the mainstream (which in general we could call popular music) is standardised, draws on recognisable traditions and conventions, offers familiar listening, is immediately understandable, and so forth. By contrast the avant-garde is experimental, innovative, draws on unfamiliar sounds and playing approaches from other kinds of music, is initially difficult noisy unpleasant etc. (ibid).

Denne polariseringen fremhever forskjellene mellom mainstream og avantgarde og dessuten hvilke kvaliteter ved hver av dem som også gjør dem egenartede. Frith argumenterer for at i lys av både sosiokulturelle og musikkteoretiske faktorer, vil jazz fungere som et midtpunkt mellom disse to motpolene: «[J]azz is music whose vitality, invention and influence have depended on keeping its mainstream and avant-garde

---

<sup>44</sup> Søk i databasen 22.03.10.

expression in tension in the same field» (ibid). Bildet han danner med denne beskrivelsen fungerer presist med tanke på hvilke typer inspirasjonskilder jazzmusikere har tatt opp i seg i løpet av historien. Likevel øyner vi en problematikk idet en musikkstil konsolideres og senere konserveres, nettopp fordi denne løpende koblingen mellom mainstream og avantgarde da vil opphøre. Dette kommer til uttrykk spesielt i musikkutdannelsen, som på et globalt plan har ekspandert kraftig de siste tiårene, og som derfor ofte har blitt en yrkesmessig forutsetning for at en musiker skal kunne hevde seg på (særlig det amerikanske) arbeidsmarkedet. Ifølge Frith peker denne utviklingen i retning av at fornyelsen nå må hentes i andre ikke-institusjonaliserte sjangre: «If rock once learned from jazz how to keep the mainstream and the avant-garde in productive tension, perhaps jazz should now look to rock (rather than the academy) for a model of development» (ibid). Her ser vi kanskje konturene av den utviklingen jeg sikter til. Som Frith senere påpeker, er det essensielt at den interaksjonen som oppstår i møtet mellom sjangre og kulturer på en livescene, må få tilstrekkelig spillerom for at musikken skal kunne utvikle seg videre, noe den fikk i norsk sammenheng gjennom de rammebetingelsene som er beskrevet ovenfor.

Selv om utviklingen i musikkutdanningen ikke kan tilskrives all ære for vitaliteten i den norske jazzscenen, er den selvfølgelig viktig. Det institusjonelle tilbudet legger opp til sjangerfordypelse, men yter samtidig stor respekt for de ressursene som ligger latent i hver enkelt student. Dette er et gjentatt pedagogisk argument fra Institutt for musikk ved NTNU. Og det at Norges Musikkhøgskole har kalt sin studieretning «improvisert musikk/jazz», åpner opp for en bredere tolkning av hvilken musikkfordypelse og –forståelse studenten skal og kan innrette seg etter, allerede fra første undervisningsdag. Like viktig er imidlertid den påfølgende påvirkningskraften som oppstår mellom de ulike partene når band og musikere møter entreprenørene i de uavhengige plateselskapene. Og sist, men ikke minst, går den ferdig utdannede musikeren til et marked som er statsstøttet og i stor grad blir administrert gjennom Norsk jazzforum. Med 25 festivaler, 60 klubber, 90 storband, 450 profesjonelle musikere, 80 studenter og fem regionale sentra,<sup>45</sup> dekker denne paraplyorganisasjonen de fleste sidene ved hva jeg sikter til som den norske jazzscenen i bred forstand.

---

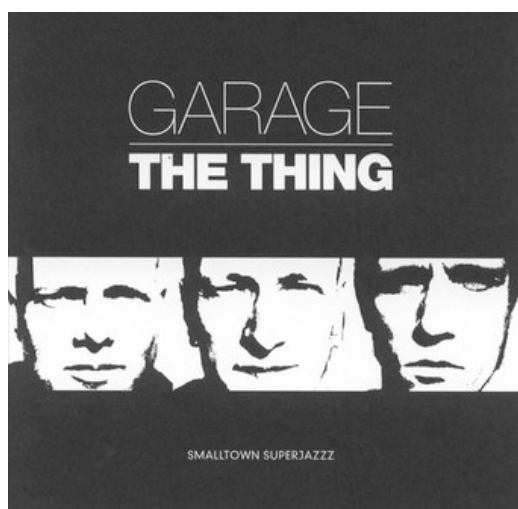
<sup>45</sup> Tall anno 2009, hentet fra <http://www.jazzforum.no/om-norsk-jazzforum> (24.03.10)

### 3. ANALYSER

Jeg vil i det følgende se nærmere på stiltrekk og musikalsk uttrykk hos noen utvalgte band som er typiske for den utviklingen jeg setter i forbindelse med «the Nordic noise in jazz». I tillegg til å se en musikalsk utvikling og nye strømninger i lys av kulturelle forhold mellom musikere, administrasjon og samfunnet for øvrig, vil en dyptgående analyse av musikken kunne gi et kompletterende bilde av utviklingen. Målet mitt med dette er først og fremst å se hva som er utgangspunktet i musikken, hva som ligger til grunn, og videre hvordan dette grunnlaget behandles, for på den måten å kunne avdekke hvilke innfallsvinkler og arbeidsmetoder som går igjen.

Gjennom analysene håper jeg å kunne vise en estetisk kobling mellom de to frasene «the Nordic tone in jazz» og «the Nordic noise in jazz», som jeg hittil har forholdt meg til som to motparter. Dette er også med tanke på å vise en historisk kontinuitet i den norske jazzscenen på tross av klanglige forskjeller. Den musikken jeg analyserer knytter jeg altså stort sett til støybegrepet i ovenstående frase. I enkelte tilfeller vil det imidlertid være plausibelt også å se nærmere på tilstedeværelsen av en mer åpen harmonikk som også er tidstypisk i det at den finnes i flere samtidige bidrag som kan relateres til den scenen jeg ønsker å undersøke, men som samtidig peker tilbake i tid.<sup>46</sup>

#### 3.1 The Thing: *Garage*



<sup>46</sup> Deler av analysekapittelet vil bestå av bearbejdet materiale fra tidligere leverte semesteroppgaver ved Institutt for musikkvitenskap, UiO, høsten 2008 og våren 2009.

Som tidligere nevnt, har The Thing gjennomført en rekke samarbeid med flere andre musikere og band, og i forhold til denne analysen ville det vært særlig aktuelt å ta for seg samarbeidene mellom Cato Salsa Experience, The Thing og Joe McPhee i tidsrommet 2004–2007. I denne perioden ga de flere konserter sammen i regi av Kongsberg Jazzfestival 2004 og Rikskonsertene 2005, og gjorde dessuten tre plateinnspillinger.<sup>47</sup> Musikken festet til disse er en solid dokumentasjon på hvordan en retrospektiv rockstil med referanser til band som The Sonics, The Stooges og Led Zeppelin (Cato Salsa Experience), fusjoneres med en retrospektiv frijazzstil med referanser til musikere som Don Cherry, Albert Ayler og Sonny Rollins (The Thing og McPhee). Uttrykket som blir presentert gjennom denne konstellasjonen synliggjør ganske tydelig hvilke opphav de respektive bandenes musikk har, samtidig som resultatet av den musikalske samhandlingen fremstår forseggjort og naturlig.

Jeg velger primært å benytte platen *Garage* (2004) som The Things bidrag til diskusjonen, dette av flere årsaker. For det første spiller bandet her utelukkende som trio, og den er derfor mest representativ med tanke på at jeg i denne teksten snakker ut fra trioen alene, og ikke noen av samarbeidene. Videre er tidspunktet for platen viktig i forhold til det som skjedde i årene rundt. *Garage* er den fjerde plateutgivelsen fra The Thing, den andre som trio. De foregående utgivelsene brukte materiale som tydelig var forankret i konkrete musikalske forbilder, som Don Cherry og Norman Howard,<sup>48</sup> mens *Garage* på sin side peker frem mot de ovennevnte prosjektene som skulle prege de påfølgende årene. Som albumtittelen indikerer, er materialvalget nå konsentrert rundt musikk som er løst assosiert med «garage». Selve ordet spores tilbake til garasjerocken som oppsto i USA på 1960-tallet og som etter hvert ble en utbredt bevegelse blant amatørmusikere. I mitt forsøk på å finne en formulert definisjon på denne stilen, åpenbarer «garage rock» seg som et bredt diskutert tema i ulike leksika både på Internett og i utgitt litteratur, skjønt det snarere kan virke som at mange viser til *fenomenet* garasjerock heller enn til *sjangeren*.<sup>49</sup> Tatt i betrakning disse

---

<sup>47</sup> *Sounds Like a Sandwich* (EP 2005) (konsertopptak fra Kongsberg 2004); *Two Bands and a Legend* (CD 2007); *I See You Baby* (EP 2007), alle utgitt på Smalltown Superjazz.

<sup>48</sup> Henholdsvis The Thing: *The Thing* (2000) og The Thing + School Days: *The Music of Norman Howard* (2003).

<sup>49</sup> Eksempelvis: Et søk på ”garage rock” i oppslagsverket Grove Music Online gir kun ett treff: «A form of 20th-century club dance music. As ‘garage’ rock, the term had earlier been

observasjonene, indikerer dette at vi kanskje ikke nødvendigvis kan snakke ut fra en selvstendig og rammesatt sjanger, men heller bør anvende andre parametre for en adekvat beskrivelse. Her berører vi en viktig del av populærmusikkforskningen da den ikke nødvendigvis beror på musikalske kriterier, men tar hensyn til de sosiale forholdene rundt forskningsobjektet.<sup>50</sup> Garasjerock som fenomen og stiltrekk må ses i forbindelse med tiden den oppsto i, hvor samfunnsproblematikk i et politisk spenningsfylt USA satte markante avtrykk i populærkulturelle utviklinger, og det er dermed etter mitt skjønn liten eller ingen direkte kontakt mellom denne bevegelsen og frijazzbandet The Thing. Likefullt er jeg av den oppfatning at de likhetstrekkene som oppstår i sammenligningen med *Garage* er av interesse for analysen, fordi det aktualiserer sporene av rock hos bandet – enten det nå er med eller uten «garage» foran. Jeg vil derfor drøfte denne musikken fra to alternative vinkler og først se på *Garage* som rock (i et bredere lys), for deretter å se på *Garage* som jazz.

### ***Komparative sjangertrekk: Garage som rock***

• «Skittent» lydbilde: Musikken spilles i en merkverdig uhøvlet og grov stil som bærer preg av spontanitet og en tidvis brutal fremtoning. Essensielt er dessuten lyden av instrumentene: en bråkete, frenetisk saxofon; trommer som lager et rytmisk kaos heller enn å spille delikat og detaljert (presist og konvensjonelt); samt en groovesentrert kontrabass som veksler mellom gitarriff og dobling av melodistemmen fra originalmaterialet. Jamført med flere stiler innen rock, er dette et klanglig ideal som karakteriserer hvordan rockeband ønsker å fremstå – gjerne i punkrock og andre reaksjoner mot de ferdighetsstrebende stilene som vokste frem i løpet av 1970-tallet. Det synes å være gjort minimalt etterarbeid i studio, som for eksempel å legge på flere spor per instrument eller justering i mixingen for å etterstrebe et velbalansert og produsert lydbilde. Dette fraværet gjør uttrykket ekstra vitalt og nærgående.

---

used to denote movement primarily outside the commercial rock mainstream, predominantly in the USA and beginning in the 1960s, and with a philosophy somewhat akin to later INDIE MUSIC» (Fulford-Jones). Selv om garasjerocken helt tydelig er anerkjent som en bevegelse på 1960-tallet, blir den ikke viet noen spesifikk definisjon.

<sup>50</sup> Se for eksempel Fornäs, Jonas; Lindberg, Ulf; Sernhede, Ove. 1995. *In Garageland: rock, youth and modernity*. London: Routledge



- Energi som formidlingselement: En stor del av rockemusikken defineres gjerne ut fra deskriptive parametere som at den er hardtslående og rå, ofte forutsatt vrent gitarlyd og stødige beats fra trommesettet. Dette gir fort et tilløp av energiske opplevelser, både for den som spiller og for den som lytter. At musikk og energi hører sammen, er kjent på tvers av sjangre og tidsepoker, men spesielt for rock og en del av frijazzen. The Thing representerer, er *attityde*. Begrepet kan beskrive en «avpasset kroppsstilling» og en «uttrykksfull holdning» (Berulfsen/Gundersen 2003), noe som også er svært representativt for Gustafssons spill. Energi spiller en avgjørende rolle i hans innstilling til musikk på et universelt plan, skal vi tro ham selv:

Da jeg var femten var de svenske punkbandene viktige for meg, de var viktigere enn de engelske og amerikanske. Og nettopp der ligger mine røtter. Siden kom garagemusikk og så senere improvisert musikk og frijazz, som var naturlig siden jeg spilte saksofon. Så for meg er dette også en måte å finne tilbake til mine røtter på. Jeg søker etter likheter og forsøker å anvende energien fra punken i frijazzen. Energien er det viktigste parameteret i min musikk.<sup>51</sup>

Det kan synes som at for Gustafsson er energi i seg selv er et sterkere musikalsk virkemiddel enn sjangerkonvensjoner. Energibegrepet må her likevel forstås som en motsetning til Ekkehard Josts forklaring i *Free Jazz* (1994), som tolker «energy» teoretisk i stedet for abstrakt når han kombinerer time, intensitet og pitch for å dyrke energi som en ny musikalsk kvalitet: «[T]his term is frequently misused as a meaningless catchword for anything that suggests "power."» (ibid:69). Og det er formodentlig en videre betydning av «power» Gustafsson sikter til i sin beskrivelse, siden dette ordet har flere betydninger på norsk – eksempelvis makt, kraft og styrke. Det må også poengteres at der Gustafsson snakker om influenser fra 1980-tallet i sin egen musikk anno 2004, behandlet Jost 1960-tallets frijazz i 1974.

- Musikkteoretisk ukomplisert: Med sitt tolvtakters akkordskjema, er bluessjangeren et symbol på hvordan man kan lage større kvanta musikk ut fra forholdsvis enkle teoretiske rammer. Fordi vi kan si det fantes blues før det fantes jazz og senere rock, er bluesen sterkt tilstedeværende også i de to siste musikkformene, som på hver sin måte har adoptert akkordskjemaet og benytter dette som et tilbakevendende fundament i låter. Akkordrekkene E–A–H / A–D–E / D–G–A er

---

<sup>51</sup> <http://www.groove.no/html/article/10530058.html> (30.03.09)

typiske bluesprogresjoner ikke bare fordi de ugjør trinnene I–IV–V, men også fordi de befinner seg i det mest idiomatiske leiet på en gitar, som igjen er et av grunninstrumentene i blues og rock.

Jeg utdyper dette for å begrunne bakgrunnen for noen av låtene på *Garage*. Dette gjelder først kun de låtene som er skrevet av andre enn medlemmer av The Thing, det vil si alle spor på platen bortsett fra 5 og 7. Og som vi ser i tabellen fig. 1, er det de låtene som originalt spilles med gitar som primært kompeinstrument, som også befinner seg i en toneart slik jeg beskriver over. Det gjelder «Art Star», «Aluminum» og «Have Love Will Travel».<sup>52</sup> De to siste skrevet av andre, «Haunted» og «Eine Kleine Marschmusik» er tilsvarende typiske for låter skrevet for blåseinstrumenter, siden Bb og F er tonearter som ligger i et idiomatisk leie for både Bb- og Eb-instrumenter.

**Fig. 1**

	Låtnavn	Komponist/opphav	Toneart
1	Art Star	Yeah Yeah Yeahs	Dm (Am) <sup>53</sup>
2	Aluminum	The White Stripes	Em
3	Haunted	Norman Howard	Bb
4	Eine Kleine Marschmusik	Peter Brötzmann	F
5	Hey Fläsk	The Thing	Fritonal
6	Have Love Will Travel	The Sonics	Cm
7	Garage	The Thing	Fritonal

- Coverlåter: Dette punktet setter jeg opp i direkte forlengelse av det forrige, men jeg holder det atskilt for å nyansere argumentet. «Å covre», eller det «å gjøre en coverlåt», er uttrykk som er blitt allment kjent i det minste blant generasjonene etter 1960-tallet, hvor det er inneforstått at en artist spiller om igjen en annen artists (pop)låt. Grove Music Online sier det slik:

A cover can simply be a straightforward copy of the original song, or a more radical reinterpretation of it: the Talking Heads' rendition of Al Green's *Take me to the river* actually appears to be an analysis of the song, and the

<sup>52</sup> Sistnevnte låt går riktig nok i Cm og er heller ikke typisk gitarbasert slik de andre er, men er likevel skrevet ut fra en I–IV–V-progresjon.

<sup>53</sup> A-moll er tonearten Yeah Yeah Yeahs benytter seg av, mens The Thing har transponert låten en kvart opp. Dette forringer likevel ikke mitt argument med henhold til låtkomponering på gitar.

arrangement of the Beatles' *Help*, as performed by Tina Turner, changes the melody and harmony so fundamentally that it is scarcely the same song as that written by Lennon and McCartney. (Witmer, Marks)

Det er et faktum at en god del av musikken spilt på *Garage* er såkalte «covringer». Tatt i betraktning jazzens standardlåter, er det ingenting spesielt ved det å spille en annen musikers komposisjon om igjen i sitt eget band, og det er i slike tilfeller åpning for relativt frie tolkninger som tillater stor avstand til det opprinnelige materialet. Men siden vi her berører populærmusikkfeltet, stiller saken seg annerledes i og med at originallåten ofte er et ferdigstilt produkt fra en studioproduksjon. Dette genererer fort en del coveryper som baserer seg på å legge seg så tett opp til originalen som mulig, et fenomen vi oftere finner innen populærmusikk enn i jazz.<sup>54</sup> Hvordan dette høres ut på *Garage*, beskriver jeg noen avsnitt lenger ned.

### **Komparative sjangertrekk: Garage som jazz**

De elementene jeg nå har gjennomgått, viser at *Garage* innehar flere kvaliteter som gjør at platen er i stand til å sammenlignes direkte med rockemusikk. Faktisk er det mulig å se på hele platen som rock i stedet for jazz, noe argumentene over legitimerer. Når jeg nå peker på sider som likevel får den til å fremstå som en jazzplate, må ikke disse leses i kontrast til, men i forlengelsen av ovenstående argumentasjon.

- Sound: Jeg benytter meg her av «sound» til å beskrive den musikalske egenarten som fremstår gjennom det kollektive lydbildet vi hører fra de tre utøverne i trio. Fordi deres tilnærming til disse coverlåtene er gjort på samme måte som til låter hentet fra et jazzrepertoar, er det mulig å observere følgende indikasjoner: Bandet er instrumentert som en tradisjonell saxofontrio,<sup>55</sup> og de trakterer instrumentene etter konvensjoner innen jazz. Eksempler på dette kan være Paal Nilssen-Loves høye stemming i trommene og Mats Gustafssons fraseringskurver i de frie partiene. Også Ingebrigt Håker Flaten forsterker dette med den akustiske lyden fra kontrabassen, både pizzicato og con arco.

---

<sup>54</sup> Imidlertid avskriver jeg ikke at det ikke kopieres i jazz; hør for eksempel Håkon Kornstad og Håvard Wiiks versjon av Jesus Maria (Kornstad/Wiik: *Eight Tunes We Like*. 2005), hvor melodi, akkompagnement og karakter er en tro kopi av Jimmy Giuffres trio (Jimmy Giuffre: *1961: Fusion*. 1992). Jeg vil likevel ikke gå dithen å kalle det plagiat.

<sup>55</sup> Trioer bestående av saxofon, bass og trommer er typisk for eksempelvis amerikansk frijazz utviklet på 1950- og 1960-tallet.

- Fri jazz og fri improvisasjon: I oversikten i fig. 1 ser vi at spor 5 og 7 er kreditert bandet selv, med alle tre aktører som opphavsmenn. Det er plausibelt å anta at dette skyldes den frie improvisasjonen de to sporene består av; at vi her kan benytte oss av begrepet «spontankomposisjon», herunder innforstått en kollektiv improvisasjon hvor alle involverte musikere påvirker hverandre og sammen er ansvarlige for hvordan utfallet blir – noe man i utgangspunktet ikke kan forutsi. Det er også derfor jeg har måttet sette «fritonal» som toneart. I disse to tilfellene er det helt tydelig at trioen beveger seg bort fra tradisjonene forbundet med de øvrige sporene, og utøver en form for musikk som er direkte forankret i jazz slik vi kjenner nyere musikalske strukturer og improvisasjonsideologi som følge av harmonisk eksperimentering etter andre verdenskrig. I denne forbindelse er det også verdt å merke seg hvordan spor 3 og 4 behandles. Disse er skrevet av henholdsvis trompetist Norman Howard og saxofonist Peter Brötzmann, og det er tydelig at der spor 1, 2 og 6 er skrevet ut fra et gitarbasert perspektiv, er disse to komponert i tonearter som er bedre egnet for blåseinstrumenter.

### ***Det uttrykksmessige resultatet***

*Garage* er med andre ord en komplekst konstruert plate når vi tar i betraktning de forholdene jeg har pekt på til nå. Rock og jazz har jeg hittil holdt separat, men at det finnes en sammenheng kan vi se tydeligere når jeg i dette avsnittet ta for meg hvordan The Things fortolkninger skiller seg fra originalmaterialet. (Dette eliminerer spor 5 og 7 på platen.) Jeg gir her mine kommentarer til hver coverlåt, i denne rekkefølgen: spor 3+4; spor 2+1; spor 6 (se også oversikten i fig. 1).

Fordi spor 3 og 4 av Howard og Brötzmann opprinnelig er skrevet i en frijazzstil og originalt fremført av musikere fra en frimusikalsk tradisjon, befinner disse tolkningene, slik de er hos The Thing, seg stort sett innenfor de samme rammene – noe som kanskje ikke er så overraskende siden The Thing i all hovedsak defineres inn under samme kategori. Nå skal det bemerkes at akkurat disse to låtene er ganske vanskelig tilgjengelige, og jeg har ikke lyktes i å finne opptak av Brötzmanns

«Eine Kleine Marschmusik», som befinner seg på hans plate *Solo* fra 1976. Howards «Haunted» er å høre på en plate kalt *Burn Baby Burn*.<sup>56</sup>

Ved å gå tilbake til de to første sporene foreligger dette i en mer oversiktlig forstand. Ser vi først på spor 2, «Aluminum», er denne spilt om igjen tuftet på de samme premissene som The White Stripes gjør originalt:<sup>57</sup> Låten består av et gjennomgående gitarriff fra start til slutt, som består av tonene E-G-Gb-F-E og med en variasjon opp til akkordene H og D for å danne en periode. Lydbildet består ellers av en trommebeat som følger gitarrytmen, samt en prosessert vokal som synger utelukkende tonen E. Denne ene tonen er rytmisk plassert i forløpet på en måte som gjør at den fyller funksjonen til en melodi, selv om det er kun en serie lange støt. Formen på dette blir til sammen én runde som repeteres et ønsket antall ganger.

Denne beskrivelsen gjelder også for The Thing, som tilsynelatende har overført disse elementene direkte over i sin samspillsituasjon. Utover den klanglige forandringen gjennom instrumentskiftet (el-gitar/kontrabass; vokal/saxofon), er lengden på låtene en vesentlig forskjell mellom de to innspillingene – White Stripes' spiller i 2:19, The Thing i 4:12. Dette skyldes en improvisasjonsdel til slutt, som Gustafsson her kommenterer:

Vi låner skjelettet, fundamentet, riffet eller melodien, så gjør vi om deler av det. I White Stripes' tilfelle beholder vi riffet akkurat som det er, men vi strekker det ut og forlenger det slik at det blir en mye lengre versjon. Originalen er bare to minutter lang, vår tøyes til fem-seks minutter. Det gjør at det blir mer rom for improvisasjon.<sup>58</sup>

Improvisasjonen starter i dette tilfellet 1:38 ut i låten, etter at akkordskjemaet er spilt gjennom tre ganger, det samme antall som The White Stripes gjør. Frem til dette punktet er det ingen større forskjeller som skiller dem. Fra 1:38 og ut danner bassriffet et grunnlag trommer og saxofon improviserer fritt over, skjønt bassen beveger seg også bort fra skjemaet i løpet av strekket. Låten tar med dette en vendig mot et utagerende uttrykk, spesielt hos Gustafsson, som legger inn aggressive rop ved siden av å vrenge saxofontonen.

---

<sup>56</sup> Dette er innspillinger fra 1960-tallet som er remastret og utgitt om igjen i 2007 på selskapet ESP-Disk, men er lettest tilgjengelig via iTunes Music Store. Det har i disse tilfellene derfor ikke vært mulig for meg å sammenligne originalt og reprodusert stoff i samme grad som i de øvrige tre coverlåtene, men jeg tør påstå at vi her kan snakke om tolkninger i lys av jazzsjangerens innfallsvinkel, fremfor coverlåter.

<sup>57</sup> The White Stripes: «Aluminum», *White Blood Cells* (2001)

<sup>58</sup> <http://www.groove.no/html/article/10530058.html> (30.03.09)

Når det gjelder spor 1, «Art Star», finner vi her et mer utarbeidet akkordskjema. Yeah Yeah Yeahs' studioinnspilling jeg har tatt utgangspunkt i<sup>59</sup> har jeg gjengitt i form av akkorder under.

**Fig. 2: Yeah Yeah Yeahs' «Art Star»**

00:00	<b>A</b>	Am		//		//		//	x2	tekst
00:19	<b>B</b>	Am		//	G	Am				hyl på «art star»
		C Dm	C Dm							«dü dü dü...»
		Am		//	G	Am				hyl på «art star»
00:42	<b>C</b>	Em G	Am C	Em G	Am C	x2				tekst
01:02	<b>B'</b>	Am		//	G	Am				hyl på «art star»
		C Dm	C Dm	rep. til fade out						«dü dü dü...»
01:29	slutt									

**A** er et vers, hvor teksten synges over et riff i A-moll. **B** fungerer som et refreng på den måten at vokalist Karen O kort og godt hylar i høyt leie over en tung vreglyd i gitar og økt styrkegrad i trommene. De to taktene midt i **B** har ingen tekst, men synges på «du-du», unisont med gitarriffet som baserer seg på den samme type arpeggio som i **A**. **C** er også en variant av dette. Kontrasten fra den gående karakteristikken i **A** og **C** til de mer høylytte partiene i **B**, er både virkningsfull og et viktig element i låten, og kan beskrives som en form for terassedynamikk.

I likhet med sammenligningen med The White Stripes, ligger The Things tolkning nokså nær den originale innspillingen også i dette tilfellet, men som vi så over ved White Stripes, blir utvidelse i tid et virkemiddel også her:

<sup>59</sup> Denne innspillingen er opprinnelig fra Yeah Yeah Yeahs: *Yeah Yeah Yeahs* (2001). Siden denne EP-en ikke har vært tilgjengelig i mitt bakgrunnsarbeid verken i platebutikker, mp3-butikker, bibliotek eller på internett for øvrig, benytter jeg meg av en innspilling lagt ut på YouTube som finnes på vedlagte CD. Denne er 31 sekunder kortere enn hva låten angivelig er originalt. Jeg legger også med en ekstra liveinnspilling (bootleg, også fra YouTube) for å vise hvordan energien vektlegges i konsertsituasjonen.

**Fig. 3: The Things «Art Star»**

00:00	<b>INTRO:</b>	skarptr.	x1		
00:02	<b>A</b>	Dm	//	//	x2 sax på tema
00:20	<b>B</b>	Dm	//	C	Dm  x2 sax på hyl
		F Gm	F Gm	F Gm	F Gm   sax på tema
		Dm	//	C	Dm  x2 sax på hyl
01:06	<b>C</b>	Am C	Dm F	Am C	Dm F  x2 sax på tema
01:25	<b>B'</b>	Dm	//	C	Dm  x2 sax på hyl
		F Gm	F Gm	F Gm	F Gm   sax fri
		Dm	//	C	Dm  x3 sax på hyl
02:20	<b>A</b>	Dm	//	//	x2 sax på tema, 8va basso
02:39	<b>B</b>	Dm	//	C	Dm  x2 sax på hyl
		F Gm	F Gm	F Gm	F Gm   sax på tema, trommesolo
		Dm	//	C	Dm  x2 sax på hyl, 8va basso
03:24	<b>C</b>	Am C	Dm F	Am C	Dm F  x2 sax på tema
03:43	<b>B''</b>	Dm	//	C	Dm  x2 sax fri, trommesolo
		F Gm	F Gm	F Gm	F Gm   rep. til fade out
04:29	slutt				

Kommentarer: For det første er låten spilt i Dm, altså transponert en kvart opp. Dette har ingen stor innvirkning på låten som helhet, annet enn at den klinger lysere. Videre gjør poenget med utstrakt tid seg gjeldende sammenlignet med Yeah Yeah Yeahs, dette skjer allerede i **B** hvor alle takter fordobles (de fire første blir åtte, de to i midten blir fire og de fire siste blir også åtte). Merk dessuten den ekstra runden i **B'**. I tillegg repeteres låten fra toppen etter 2:20, med en ny formvariasjon i **B''** ved 03:43. Disse punktene er hva som er grunnleggende forandret i coverlåten satt opp mot originalen, skjønt forskjellene er selvsagt flere: «Nedinstrumenteringen» fra trommer, bass, gitar og vokal hos Yeah Yeah Yeahs, til trommer, bass og saxofon hos The Thing, krever eliminasjon. I dette tilfellet blir gitarrollen i kvartetten fordelt mellom trioens bass og saxofon. Betegnelsen «sax på tema» tilsvarende gitarriffet på samme sted i originallåten, mens «sax på hyl» er lik **B** beskrevet hos Yeah Yeah Yeahs. Også The Thing benytter seg av den store kontrasten **B**-partiet gir til musikken, og tar dermed essensen fra Yeah Yeah Yeahs innspilling inn i sin egen. Når dette blir spilt av en jazztrio, vil lydbildet følgelig endres deretter, og i tillegg til Gustafssons saxofonlyd er Nilssen-Loves karakteristiske trommespill med på å skape et helt nytt utgangspunkt.

Til sist har vi spor 6, «Have Love Will Travel» av The Sonics. I forlengelsen av de form- og instrumentmessige endringene vi har sett i de to foregående låtene, er det naturlig å forvente en slik type justering fra The Thing også her. Jeg velger derfor ikke å fokusere på disse elementene nå, annet enn å bekrefte antakelsen, men jeg vil derimot vise måten Gustafsson adopterer Larry Parypas gitarriff på, som åpner låten og som bærer den videre.<sup>60</sup>

**Fig. 4: «Have Love Will Travel»**



Fig. 4 viser hvordan riffet fremstår tonalt. C-moll er tonearten og gir en opplevelse av bluesform ut fra skala- og akkordbruk. Det er ingen instrumenter her som spiller akkordene fullt ut, men både på innspillingene og i notebildet kommer det trinnanalytisk klart frem en I-IV-V-progresjon på henholdsvis hver av fjerdedelene. Etter et relativt antall repetisjoner av riffet (forskjellig med og uten vokal), avsluttes runden med én takt på V, et stopp på IV i første slag neste takt, før ny runde starter.

Den vesentlige forskjellen mellom The Sonics og The Thing er legato og staccato. Parypa fraserer legato, markert med fraseringsbuen, og spiller hver tone tenuto. I tillegg legger han også inn en glissando til og fra topptonen G i første slag, andre takt. Gustafsson bryter med dette mønsteret og tillegger ostinatet en hardere stil ved hjelp av de staccato fjerdedelene, dog med en sammenbindende effekt i den nedadgående åttendedelsbevegelsen, som lukker de to taktene til én periode.

### 3.2 En kompositorisk egenart?

I tillegg til å se nærmere på den innflytelsen rock har på et jazzband, vil jeg nå rette fokus mot hvordan komponering og arrangering av låter bidrar til den nye

<sup>60</sup> Jeg har sammenlignet med innspillingen på The Sonics: *Here Are The Sonics* (1965).



skandinaviske jazzens særpreg. Nedenfor følger noen typiske trekk ved komponering og arrangering fra den norske jazzscenen på 2000-tallet (som også inkluderer helakustisk jazz), slik de ytrer seg i musikkens uttrykk.

- Puls: Et driv fremover på selve pulsslagene. Tempoet behøver ikke være høyt, men musikken viser bestandig en retning.
- Melodi: Kombinasjonen av store intervaller, trinnvise bevegelser og harmonisert flerstemmighet gjør musikken smidig. En stor grad av tydelige, sangbare melodier.
- Polyrytme: Polyrytmiske mønstre, særlig 3-mot-2-figurer, opptrer som et tilbakevendende, gjennomgående og nærmest tidstypisk virkemiddel.
- Polyfoni: En lag-på-lag-struktur bestående av motiver og små tema som isolerte fremtrer melodisk, mens de kollektivt er konstruktivt sammenbindende.
- Kontrast: Staccato mot legato er på samme måte som polyrytmen et tilbakevendende virkemiddel, eksempelvis et rytmisk komp med overliggende legato melodi, og dessuten omvendt rollefordeling. Øvrige elementer, for eksempel hvordan dissonans blir brukt, og innslaget av elektriske/elektroniske/støyende instrumenter på uventede steder, vil også gjelde i en generell beskrivelse av den norske jazzscenen.

Sammenlignet med termen swing – som viser til en fleksibel frasestruktur der eksempelvis en melodisk solist går inn og ut av den underliggende pulsen i rytme-seksjonen (Monson 2002:115) – vil disse punktene kjennetegne en mer groove-sentrert estetikk, hvilket åpner for å se utover jazzens tradisjonelle rytmebegrep. Selv om swing og groove er to begreper som på flere måter henger sammen, kan de hver for seg gi ulike definisjoner. For eksempel er det mulig å se på groove i funk som en tosidig hybrid av tradisjonelle vestlige rytmer med taktinndeling som et strukturelt grunnlag, og en vev av rytmer som i likhet med mye i vestafrikansk instrumental-musikk oppstår gjennom repetisjonen av bestemte rytmefigurer (Danielsen 2006:44). De følgende eksemplene kan ikke underlegges én bestemt definisjon på grunn av de uttrykksmessige forskjellene som forekommer blant dem, poenget mitt er derfor at vi må se og høre på disse som en motpart til den swingte melodiens fleksible forhold til puls – en motpart som oftere får tilnavnet groove enn swing.

## Fri tonalitet

Fig. 5 viser temaet i låten «Azrah Illusion», en komposisjon av Per Zanussi.<sup>61</sup> Den totale kvintetten består av altsaxofon, tenorsaxofon, barytonsaxofon, bass og trommer, men dette notebildet dekker likevel det tonale spekteret i innspillingen og er med andre ord kun en tentativ skisse; den reelle utførelsen er langt friere enn disse statiske motivfigurene. Det som heller ikke er notert er trommestemmen, som hele veien spiller en 16-delsunderdelt groove. I tillegg dobles tenorsaxofonens ostinatekko av barytonsaxofonen i annenhver takt fra takt 2, som også dobler altsaxofonen i takt 13–19.

**Fig. 5: «Azrah Illusion»**

The musical score is for the piece «Azrah Illusion» by Per Zanussi. It is written for three instruments: Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Double Bass. The tempo is marked as  $\text{♩} = 140$ . The score is divided into four systems, each containing staves for the three instruments. The first system shows the initial measures. The second system starts at measure 5. The third system starts at measure 13. The fourth system starts at measure 21. The Alto Saxophone part features a melodic line with various intervals and accidentals. The Tenor Saxophone part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The Double Bass part plays a steady bass line with eighth notes and rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

Tonalitetsmessig kommer det ikke frem noen distinkt toneart av lydbildets helhet, men kompetens vamp antyder en veksling mellom F/Am og Eb7. Melodien er på sin

<sup>61</sup> Spor 2 på Zanussi Five: *Zanussi Five* (2005).

side skrevet med mange løse fortegn, og jeg har derfor valgt å notere noten uten fast toneart. Temaet er delt i tre deler à åtte takter fra takt 5, som repeteres. Første del preges av en Eb-tonalitet, mens i andre del fra takt 13 transponeres hele denne melodilinjens en liten ters opp, til en Gb-tonalitet. Tredje del fra takt 21 avdekker akkordene F og Eb gjennom ned- og oppadgående arpeggioer.

Teller vi med repetisjonen av takt 1–4, utgjør formen på låten en standard 32-takters struktur. Men fordi introen sløyfes i repetisjonen fra takt 5, får vi en periodefølelse på tre melodifraser, spilt to ganger. Dette gjør at standardstrukturen på 32 takter forringes, og det oppstår en ny form ut fra denne enkle justeringen.

Dette kan leses som en måte å bevege seg bort fra etablerte konvensjoner på, her eksemplifisert ved melodien og instrumentfordelingen (orkestreringen). Ut fra dette kan det også nevnes at dette platesporets fulle navn er «Azrah Illusion / Street Woman». «Street Woman» er en Ornette Coleman-låt fra *Science Fiction* (1971), som Zanussi Five her går over i etter 3:34. I neste ledd kan også dette leses som et tegn på «the Nordic noise» i den grad at tradisjonsbundne trekk, som en akustisk besetning og denne Ornette Coleman-inspirasjonen (og -anerkjennelsen), tilføres en personlig signatur i formskjema og groove.

### **Rytmske regler**

Det jeg vil vise i dette eksempelet, hentet fra Crimetime Orchestras *Life is a Beautiful Monster* (2004), er hvordan man ved hjelp av en rytmisk regel kan danne et komplekst lydbilde av én melodi. I motsetning til det forrige eksempelet, gjengir dette notebildet nokså nøyaktig hva som spilles – her skjer det så mye samtidig at den nærmest mekaniske fraseringen i hvert instrument, er en forutsetning for at det hele skal henge sammen.

**Fig. 6: «Life is a beautiful monster, part 2»**

The musical score is for a piece titled «Life is a beautiful monster, part 2». It is written for four instruments: Alto Saxophone, Tenor Saxophone (two parts), and Trombone. The tempo is marked as  $\text{♩} = 130$ . The score is divided into four systems, each containing staves for the four instruments. The first system shows the initial entry of the theme. The second system, starting at measure 7, shows the instruments playing in a staggered fashion, with horizontal brackets indicating the staggered entry of the melody. The third system, starting at measure 15, continues this staggered pattern. The fourth system, starting at measure 25, shows the instruments playing in a more complex, overlapping manner. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

Her etableres først temaet over seks takter, første gang spilt unisont i alle stemmer. Det består av tre motiver à to takter som er atskilte, men som sammenlagt danner et helhetlig og sekvensert tema. (Dette kommer dessuten tilbake flere steder på platen som et ledemotiv i unisone underlag i blåserekkene.) Etter denne introduksjonen fortsetter altsaxofonen melodien på ny i takt 7, og det er herfra regelen anvendes: Hvert instrument spiller så melodien på nytt, men starter sin innsats ett slag etter foregående instrument i overliggende stemme. Dette viser jeg med horisontale klammer fra takt 7 til 14, hvor vi tydelig ser både grupperinger mellom instrumentene og hvor melodien til enhver tid befinner seg i ett og ett instrument. Dessuten markerer de fete strekene vertikalt hvor melodien starter på nytt.

På grunn av temaets gjentakende form ser vi en likhet til en polyfon fuge, mens de tette innsatsene kan minne om en kanon; resultatet er i stedet å betrakte som en homofon sats hvor det oppstår nye akkorder for hvert pulsslag fra og med takt 8–9.

Det kaotiske lydbildet som frembringes av disse harmoniene passer godt inn i platens helhet som del av et timannsorkesters friimprovisatoriske musikk.

Crimetime Orchestra representerer i så måte mitt «Nordic noise»-begrep ut fra den musikalske innfallsvinkelen orkesteret fremviser i skjæringspunktet mellom komposisjon og friimprovisasjon. Det kompositoriske viser jeg i notebildet over, mens det friimprovisatoriske er et grunnparameter i musikken for øvrig. Dette kommer til uttrykk i den instrumenteringen og det rollemønsteret som er på innspillingen, der kompet – bestående av trommer, to basser, el-gitar og synthesizer – danner et elektrisk sentrum med effektbruk i alle instrumenter bortsett fra trommene, som suppleres av blåserekken bestående av tre saxofoner, trompet og trombone. Store improvisasjonsensembler er utbredt på flere felt i jazzmusikk,<sup>62</sup> det særegne i akkurat dette tilfellet må tilskrives det elektriske uttrykket i kompet.

### ***Polyfoniske byggeklosser***

Fig. 7 viser åpningen på «Lithuania».<sup>63</sup> Her er det ikke først og fremst det harmoniske jeg vil vise, men selve oppbyggingen – jamfør ovenstående kulepunkt angående polyfoni.

---

<sup>62</sup> Se for eksempel Roger Dean 1992. *New structures in jazz and improvised music since 1960*. Buckingham: Open University Press.

<sup>63</sup> Spor 9 på Jaga Jazzist, *A Livingroom Hush* (2001). Skrevet av Lars Horntveth, arrangert av Horntveth, Andreas Mjøs og Jørgen Trææn.

**Fig. 7: «Lithuania»**

The image displays a musical score for a piece titled «Lithuania». The score is arranged in a system of staves, with each staff representing a different instrument. The instruments listed on the left are Flute, Tenor Saxophone, Fender Rhodes, Electric Guitar, Bass Guitar, and Drum Set. The score is divided into three main sections, each starting with a measure number: 1-17, 9-20, and 31-44. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The Flute and Tenor Saxophone parts are written in treble clef, while the Fender Rhodes, Electric Guitar, and Bass Guitar parts are in bass clef. The Drum Set part is written in a simplified notation. The score shows a complex arrangement of parts, with many instruments playing simultaneously, creating a dense and layered sound.

Vi ser tydelig hvordan låten åpner med et ostinat i el-piano som gjentas hele veien, samtidig som det legges på flere og flere stemmer etter hvert. Det hele følger en naturlig progresjon hvor trommer og bass setter på plass det rytmiske kompet før gitaren kommer inn med sitt ostinat. Merk her gitarens pause i takt 22–24 før melodiinnsatsen i fløyte og saxofon i takt 25, som gir en forberedende effekt, nesten som en pustepause, før melodien bringer oppbyggingen til et tredje nivå sammen med bassstrømmeinnsatsen i samme takt. Låten starter i en svak styrkegrad, men de mange innsatsene gir både økt intensitet og en opplevelse av crescendo uten at noen av instrumentene nødvendigvis spiller sterkere. Teller vi med de repeterte taktene i første system, viser notebildet tre deler à 16 takter – eller de tre først rundene av låten. Musikken fortsetter på samme måte etter notebildets slutt med nye deler og instrumenter.

Prinsippet her er tuftet på en idé om å la egendefinerte motiver danne en større helhet: Spilles én instrumentstemme alene, får man ut fra dette en egen melodi og

periodefølelse; spilles alle stemmer samtidig, er dette en komplettering lydbildet. Dette kan gi en fornemmelse av et slags puslespill, hvor brikkene (motivene) plasseres inn og ut av (lyd)bildet for å skape riktig farge og dynamikk. I fig. 7 ser vi eksempler på dette i form av at det i hver instrumentinnsats etableres et pregnant motiv i løpet av enten to eller fire takter, som binder sammen lydbildet. Videre i første takt etter mitt noteeksempel, starter et nytt tema på fire takter spilt på vibrafon, som erstatter den funksjonen fløyte/saxofon-melodien har i takt 25–36. Dette nye temaet videreføres i flere instrumenter og underbygger således dette «puslespillet», sammen med andre parallellsteder i låten.

Denne arrangeringsmetoden forekommer flere steder i Jaga Jazzists katalog, dessuten også i andre musikkseksempler fra samme periode.<sup>64</sup> Men selv om teknikken er utbredt, er den ikke original, siden en presist lik oppbygning er å høre i for eksempel Herbie Hancocks «Chameleon» fra 1973.<sup>65</sup> Jeg vil likevel argumentere for at dette arrangementsprinsippet er verdt å påpeke, nettopp på grunn av dets tilstedeværelse på en rekke norske utgivelser innenfor den samme tidsrammen.

I forlengelsen av det vil jeg også poengtere hvordan formen på låtene kommer til uttrykk i denne musikken. Jaga Jazzists eksempel viser en måte å danne en helhet på ved hjelp av orkestreringsteknikker; en annen måte å gå frem på er gjennom mixing i studioarbeidet. I det neste eksempelet ser jeg på hvordan Shinings låt «The Smoking Dog» er bygget opp.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Se for eksempel «Sorpi» på Wibutee: *Sweet Mental* (2006) og «Shock Activities» på Anja Garbarek: *Briefly Shaking* (2005) – disse faller inn under samme prinsipp som beskrevet over. Noen eksempler fra Jaga Jazzists katalog er «Airborne» på *A Livingroom Hush* (2001), «Day» på *The Stix* (2002), «Oslo Skyline» på *What We Must* (2005) og «One-Armed Bandit» på *One-Armed Bandit* (2010).

<sup>65</sup> Herbie Hancock: *Head Hunters* (1973).

<sup>66</sup> Spor 8 på Shining: *In the Kingdom of Kitsch You Will Be a Monster* (2005). På grunn av et komplisert og detaljert lydbilde i denne låten, har jeg valgt å gå bort fra noteeksempler og finner det mer hensiktsmessig å sette opp et skjema.

**Fig. 8: «The Smoking Dog»**

	Fra	Til	Stikkord
A	00:00	00:43	Rytmisk, stresset uttrykk. Trommemaskin, synthesizer.
	00:43	01:08	Tenorsaxtema (hovedtema).
B	01:08	01:26	Åtte lyse akkorder (sidetema) / støy / beatbox.
A'	01:26	01:53	Tenorsaxtema oktavert ned / beatbox.
B	01:53	02:09	Åtte lyse akkorder.
C	02:09	02:19	Usammenhengende synthmelodi, akkorder i rockorgel.
	02:19	02:36	Perkusjon inn, gradvis mer og mer.
	02:36	02:55	Pause i melodi, men akkorder og perkusjon dras frem.
	02:55	03:00	Synthmelodi inn igjen, kun kort avslutning.
A"	03:00	03:25	Tenorsaxtema / beatbox.
B	03:25	03:27	Beatbox alene, overgang inn i coda.
	03:27	03:46	De åtte lyse akkordene som outtro.
	03:46	03:59	Stillhet.

Vi ser her likhetstrekk med det foregående eksempelet i det at forskjellige tema presenteres over tid og i forskjellige instrumenter. Så langt er dette en tradisjonell måte å bygge opp en låt på. Hva jeg mener likevel har et eiendommelig preg her, er hvordan selve sammensetningen av motivene (brikkene) fremstår som en sentral kunstnerisk utfordring. Sagt på en annen måte, kan vi se for oss at låten er bygget av moduler. Disse modulene har nødvendigvis ikke så mye med hverandre å gjøre, for eksempel er de første 43 sekundene helt frittstående i forhold til resten av låten, og C-delen fremstår både her og i lydbildet som et atskilt mellomspill. Med andre ord er prinsippet hvor flere separate motiver danner en helhet, slik vi så i forrige noteeksempel, tatt et steg videre. Men selv om jeg utpeker dette som et særtrekk, er heller ikke denne arrangeringsteknikken original, da den vil ha klare fellestrekk med eksempelvis progrockens skiftende modi. Hva som derfor kan poengteres ut fra dette, er den likheten som oppstår mellom eksemplene (som i sin tur fremstår som typiske for musikkscenen), skjønt disse trekkene kan likevel tilskrives konkrete kilder i en nærliggende musikkhorisont.

### ***Shinings referansebruk***

Ved å undersøke Shinings plateutgivelser vil nettopp denne kildebruken bli særlig synlig, siden bandet anvender en markant bruk av referanser. Disse finnes som regel på to plan: I musikken, og i låttitler. For å ta musikken først, kan et melodisk tema forekomme på tvers av utgivelser – for eksempel er temaet som dukker opp etter 4:25 i «Where Do You Go Christmas Eve?»<sup>67</sup> også brukt i bakgrunnen på «Misery's

<sup>67</sup> Shining: *Sweet Shanghai Devil* (2003).



Child» på samme plate. Her fungerer dette altså som et sidetema, mens det samme temaet blir tatt opp igjen på neste plate,<sup>68</sup> da som hovedtemaet i «Aleister Explains Everything». Et annet tilfelle er sporet på *Grindstone* (2007) kalt «-... - - -... ..». Dette er morsealfabetets tegn for bokstavene b, a, c og h, og følgelig er saxofon/tangent-duetten<sup>69</sup> frem til og med 1:26 skrevet i en stil som gir inntrykk av en tonalitet og harmonisering som vi også finner hos Johann Sebastian Bach.

Den andre typen referansebruk ser vi som sagt i låttitlene, og ikke overraskende finner vi en del filmreferanser hos Shining. Foruten bandets navnelikhet med Stanley Kubricks *The Shining* (1980), finner vi i tillegg låttitler som refererer direkte til nettopp denne filmen. For eksempel peker låttittelen «REDRUM» på *In the kingdom...* tilbake til en kjent scene fra *The Shining*,<sup>70</sup> en tittel de spinner videre på i «The Red Room» på neste plate, *Grindstone*. Det er også verdt å nevne at Shinings profil på internettstedet myspace var kalt gninihs frem til 2009,<sup>71</sup> som også henspiller på den åpenbare referansen til nevnte scene i *The Shining*. Et annet tilfelle av gjenbruk i titler, ser vi i at første spor på *Grindstone* er kalt «In the Kingdom of Kitsch You Will Be a Monster», tilsynelatende for å skape en bro over fra den foregående platen.

Denne gjennomgangen illustrerer at referanser fremstår som en identitesskapende del av bandet. Og skal vi tro Munkeby selv, er bruken av referanser et nærmest konstant nærliggende virkemiddel. Her bruker han referansene i seg selv for å beskrive et utdrag fra *Nine Nights in Nothingness: Glimpses of Downfall*.<sup>72</sup>

Her åpner vi med en klang som er en ripoff av Ligeti sin musikk brukt i 2001 Space Odyssey. [...] Og her ser vi allerede mange av disse inspirasjonskildene som Shining og Enslaved har og som er hentet fra veldig mange steder, Ligeti sin musikk; og det går rett over i en kjempesein dronegreie – som kanskje de som er mest kjent for å gjøre det nå er Sunn O))) – med en melodi over som er veldig sånn Olivier Messiaen-melodi. ...kommer inn en saxofon som er en ripoff av [John] Coltrane sin sein sekstitallsperiode (*Jazzklubben*, NRK P2, 31.08.2008).

---

<sup>68</sup> Shining: *In the Kingdom of Kitsch You Will Be a Monster* (2005).

<sup>69</sup> Saxofonen er i dette tilfellet blåseinstrumentet Akai EWI (electronic wind instrument), som Munkeby bruker flere steder på platen og som er med på utformingen av et elektronisk lydbilde.

<sup>70</sup> Dette er scenen hvor Danny skriver «redrum» med leppestift på en dør, hvorpå et speilbilde avslører ordet «murder».

<sup>71</sup> Profilen endret navn til shiningofficial 30.10.09.

<sup>72</sup> Bestillingsverk til Moldejazz 2008, skrevet av Shining og Enslaved.

Vi ser at Munkeby stadig henviser til musikkens bakgrunn – som György Ligeti, Sunn O))), Olivier Messiaen og John Coltrane. Dette er ganske forskjellige referanser, med de to kunstmusikkomponistene Ligeti og Messiaen på den ene siden, og Sunn O))) og Coltrane på en annen side som representanter for tradisjoner innen rytmisk musikk. Det å referere til andre komponister og musikere for å kontekstualisere sin egen musikk, er noe som kjennetegner Munkebys uttalelser og aktiviteter generelt, men jeg mener samtidig vi kan ta med dette aspektet videre og se på referansebruk i et større perspektiv: Nye strømninger vil nødvendigvis avsløre spor fra utvalgte kilder, slik Munkeby tydeliggjør her, og det er essensielt å se den skandinaviske jazzscenen i lys av denne måten å orientere seg på. Shining og Munkeby orienterer seg ut fra film og kunstmusikk så vel som enkelte metalsjangre, hvilket resulterer i en musikktype som er vanskelig å beskrive i tråd med gjengse sjanger- og stilkriterier. Dette er, som vi har sett, et gjennomgående trekk for flere av musikkeksemplene diskutert i dette avsnittet, selv om Shining kanskje er blant de tydeligste når det gjelder det å ta opp i seg impulser fra andre steder, sjangre og stilarter.

## 4. OPPSUMMERING

Til nå har jeg gjennomgått ulike sider jeg mener har vært viktige i forhold til den utviklingen på den norske jazzscenen som har funnet sted i løpet av 2000-tallet. Jeg har diskutert frasen «the Nordic tone in jazz», som av Stuart Nicholson settes opp som et eksempel på musikalsk *glokalisering*, altså en type musikalsk relokalisering i et globalt perspektiv. I tillegg til at denne frasen er utgangspunkt for oppgavetittelen min, vil jeg påpeke at den, sammen med glokaliseringsaspektet, er et sentralt holdepunkt når vi skal navigere innenfor dette feltet av jazzdiskursen. Som det kommer frem av resonnementet mitt innledningsvis foreligger det forskjellige typer jazz knyttet til «the Nordic tone» sammenlignet med «the Nordic noise», hvilket jeg har eksemplifisert med forholdet mellom mainstream og undergrunn. Likefullt kan det ikke legges skjul på at det finnes en betydelig forbindelse mellom noise-scenen og den nordiske tone.

[Å] fiksure utviklingstrekk i nær fortid er intimt forbundet med hva en mener er vesentlig i nær fremtid. Hvis en har problemer med å stilisere fortiden ved å sette nålen ned på utvalgte steder, er sannsynligheten høy for at en heller ikke er i stand til å bestemme seg for hva som vil bli vesentlig fremover. Det å oppsummere er ikke først og fremst en tilbakeskuende øvelse, men innebærer også at en peker ut kursen fremover. (*Morgenbladet* 08.01.10)

Sitatet ovenfor er hentet fra Marit K. Slotnæs' betraktninger omkring «den årlige redaksjonelle pliktøvelsen, med tilbakeblikk og frempek» (ibid), som naturlig nok blir praktisert i større grad ved et tiårsskifte, og som er et aspekt ved både hennes kommentar og min avhandling. Det er en åpenbar likhet mellom våre tekster i form av det parallelle tidsrommet og en oppsummerende oppgave, men jeg finner også en bekreftelse i hennes utsagn på at det er interessant å systematisere en nær fortid med tanke på å peke fremover – uten å fremstå som urealistisk visjonær.

I denne oppgaven har jeg valgt å fremheve særtrekk som ifølge min oppfatning er aktuelle både for en gjennomgang av 2000-tallets jazz fra Skandinavia, samt en reflekterende øvelse på hva som vil komme senere. Jeg vil nå se på den nevnte forbindelsen mellom mitt noisebegrep og den nordiske tonen i lys av de tre foregående kapitlene.

## 4.1 Finnes det en nordisk støy i jazz?

Det er naturlig å stille dette spørsmålet igjen, også av grunner som ikke går direkte på musikken. «The Nordic noise» står altså i et forhold til «the Nordic tone» ut fra felles geografisk bakgrunn, men på sett og vis kan man også si at «the Nordic noise» representerer en bevegelse – eller mer konkret et miljø, en krets – som krysser landegrenser så vel som musikalske grenser. Begrepet beskriver i stor grad en gruppe musikere som finner sammen og lydfester musikk eller gir konserter. Og på grunn av den overskuelige størrelsen på dette miljøet, har det vært en håndterlig oppgave å skulle velge ut musikkseksempler for å illustrere denne strømmingen.

### ***Ny global stadfesting***

I 2005 publiserte Morgenbladet en artikkel som redegjorde for dagsaktuelle jazzband som utmerket seg med en felles dragning mot rock (04.02.05). Musikerne som var intervjuet her – Jørgen Munkeby (Shining), Martin Horntveth (Jaga Jazzist), Paal Nilssen-Love (The Thing) og Anders Hana og Morten Olsen (MoHa) – var alle med på å gi en presis presentasjon av hva jeg legger i mitt «Nordic noise»-begrep. «Alle vi som spiller i bandet [Shining] har holdt på med rock på egen hånd, så dette med rock er nytt for bandet, men ikke for oss som mennesker. [...] Før var vi mer dogmatiske på at alt skulle være akustisk», sier Munkeby (ibid) om stildreiningen på *In the Kingdom of Kitsch You Will Be a Monster* (2004), og peker på det essensielle ved hvordan en musikers bakgrunn farger musikken som spilles. Her er det relevant å vise til ovenstående analyse av *Garage*, hvor Mats Gustafsson bruker fortiden sin fra punkrock til å forklare det energifokuset som er i musikken han spiller (s. 43). Videre i avisartikkelen kommenterer Martin Horntveth følgende om Jaga Jazzists *What We Must* (2005):

Med disse rockeelementene har vi fått med oss referanser i musikken som vi for to år siden syntes var helt forferdelige. Men vi låter ikke progrock. Vi har koblet sammen drømmende *shoegazer* med progrock-maksimalisme og lagt inn masse Jaga-melodier. Så det blir en slags suppe som vi digger. For ti år siden da vi begynte med dette bandet, var det hip hop og jazz som var tingen. Slik er det absolutt ikke nå lenger (*Morgenbladet* 04.02.05, avisens kursiv).

Horntveths vokabular og referanseramme inkluderer termer som progrock, en *progrock-maksimalisme* og *shoegaze*, og peker med det i en helt annen retning enn jazzrelaterte referanser. «I dag er det grunnleggende, nesten obligatorisk, at musikere sjekker ut mange forskjellige former for musikk», er Nilssen-Loves (ibid) svar på den

sjangeroverskridende tendensen blant musikere. Og om den sterkt støy/rock-influerte musikken MoHa står for, sier Hana at «[j]eg vet ikke om det at musikken vår høres ut som rock er et bevisst valg. Det er mer en utvikling, en søken etter et uttrykk. Det er jo ikke akkurat så mye jazz igjen i det vi driver med, men når folk hører en saksofon, så tenker de automatisk at det er jazz» (ibid). Her ser vi på ny en innsirkling av «the Nordic noise in jazz», hvilken innstilling musikerne har til eget arbeid og hvilke musikalske parametere de orienterer seg etter.<sup>73</sup>

I essayet «Constructing the Jazz Tradition» skriver Scott DeVeaux:

Thus fusion is “not jazz”, in its pursuit of commercial success, it has embraced certain musical traits—the use of electric instruments, modern production techniques, and a rock- or funk-oriented rhythmic feeling—because, in its pursuit of novelty, it has recklessly abandoned the basics of form and structure, even African-American principles like “swing.” And the neoclassicist stance is irrelevant, and potentially harmful, to the growth of jazz because it makes a fetish of the past, failing to recognize that the essence of jazz is the process of change itself. (DeVeaux 1998:486)

Selv om DeVeaux her snakker ut fra fusion og det faktum at denne sjangeren opprinnelig skilte seg fra øvrig jazzmusikk på grunn av gode salgstall på et kommersielt marked (hvilket blir irrelevant å snakke om i forbindelse med «the Nordic noise» fordi denne problematikken ikke er til stede i dagens Skandinavia slik den var i USA på 1970-tallet), har han likevel et godt poeng i understrekingen av sjangerens kvaliteter og verdier. En kvalitet er at den fremviser en streben etter det innovative og at denne streben må unngå etablerte form/struktur-konvensjoner for å fremheve sin egenart. Dette trues likevel av den retrospektive (neoklassisistiske) holdningen som foreligger i miljøer hvor tidligere jazzstiler rendyrkes og konserveres, og som i et større perspektiv kan være skadelig for jazzens utvikling. Debatten omkring disse miljøene og denne holdningen står riktig nok sterkere i USA enn den gjør i Europa,<sup>74</sup> men aktualiteten i den er like stor på et internasjonalt nivå som i amerikansk jazz. For omskriver vi denne debatten til å gjelde mainstream og undergrunn – eller for den saks skyld; populærmusikk og avantgarde – øyner vi en mer sentral problemstilling for både den nordiske tone og en eventuell nordisk støy: Tatt i betraktning at essensen av jazz er endring, og endring i seg selv, som DeVeaux

---

<sup>73</sup> Intervjuobjektene som har uttalt seg er alle typiske for både min avhandling og også den norske jazzscenen på 2000-tallet, og jeg vil samtidig trekke frem representasjonen av Rune Kristoffersen og Joakim Haugland i denne sammenhengen, siden Shining og MoHa, og Jaga Jazzist og The Thing, på denne tiden ga ut platene sine på henholdsvis Rune Grammofon og Smalltown Supertown/Superjazz.

<sup>74</sup> Jamfør kontroversene rundt Wynton Marsalis og etableringen av Lincoln Center.

påpeker, er «the Nordic noise» bare en naturlig følge av sjangerens utvikling.

Sammenlignet med den retrospektive (neoklassisistiske) holdningen DeVeaux viser til, er det i musikkområdet som er kartlagt i denne oppgaven en tendens mot å se til andre sjangre for å utvikle både seg selv og sjangeren man står i, slik Nilssen-Love var inne på (*Morgenbladet*, 04.02.05). Dette kommer til uttrykk særlig i det lokale miljøet, men som Nilssen-Love samtidig påpeker, foregår denne sjangerutvekslingen like mye i tilsvarende miljøer i Europa og USA (ibid). En klar indikasjon på nettopp en slik sjanger- og miljøutveksling er den kontakten som finnes mellom Chicago, Skandinavia og andre europeiske sentra, der blant annet musikerne i The Thing har vært sentrale mellommenn de siste årene (se s. 29–30).

Skulle det i dag, fem år senere, blitt skrevet en avisartikkel på samme tema som artikkelen i *Morgenbladet* referert til ovenfor, ville denne tematisk hatt store likhetstrekk. Og kanskje er tendensen enda mer tydelig i dag. Shining ville blitt fremhevet på grunn av *Blackjazz* (2010), en plate som har tatt et fundamentalt steg over i metalsjangeren. Jaga Jazzist kunne fremdeles vært med på grunn av *One-Armed Bandit* (2010), som ikke bryter like mye som foregående *What We Must* (2005), men som kan oppfattes som kvalitetsmessig forbedret. Dessuten er Nilssen-Love fremdeles et sentralt bindeledd mellom (forskjellige sjangeroverskridende) improvisasjonsmusikere.<sup>75</sup> Her vil jeg trekke frem prosjektene Original Silence og Offonoff. Original Silence består av Nilssen-Love, Mats Gustafsson, Massimo Pupillo, Terrie Hessels, Thurston Moore og Jim O'Rourke. Denne sammensetningen av musikere representerer ikke bare flere land, samt band som Zu, The Ex og Sonic Youth, men kanskje først og fremst sentrale skikkelser fra eksperimentell rock.<sup>76</sup> Her bygges uttrykket på trommer, vrent bass og gitar, elektronisk støy, samt Gustafssons energiske saxofon. Offonoff er på sin side en triovariant av dette, med Nilssen-Love, Pupillo og Hessels på trommer, bass og gitar. Begge prosjektene har gjort forskjellige innspillinger siden 2005 og står i dag med to utgivelser hver på Smalltown Superjazzz. Både disse platene og de konsertene bandene har gitt i dette tidsrommet er å oppfatte som manifestasjoner av det Rune Kristoffersen refererer til som frirock (se side 1), selv om

---

<sup>75</sup> Samarbeidet med bassist Massimo Pupillo i ulike konstellasjoner de siste årene vil jeg påstå har gitt Nilssen-Loves spillestil en ny dimensjon sammenlignet med det soundet som er å høre mellom ham og Ingebrigt Håker Flaten.

<sup>76</sup> Jamfør historien bak Sonic Youth og The Ex, grunnlagt henholdsvis 1981 og 1979. Dessuten kan No Wave-bølgen nevnes, en kortvarig men innflytelsesrik bevegelse på New Yorks undergrunns scene på 1970-tallet. [http://en.wikipedia.org/wiki/No\\_wave](http://en.wikipedia.org/wiki/No_wave) (01.05.10)

musikken må ses i forlengelse av det de øvrige bandene og musikerne representerer, kanskje spesielt Zu.<sup>77</sup>

I tillegg til disse personene er det verdt å nevne for eksempel Humcrush, Ultralyd, Bushman's Revenge, Puma, Synkoke og MOE som band dannet i Norge på 2000-tallet som har en god nok forankring i jazz til å kategoriseres i denne sjangeren, samtidig som rock og elektronika er like aktuelle. Fra et perspektiv mer etablert i samtidsmusikk, er kvartetten SPUNK en viktig konstellasjon (Maja Ratkje, Lene Grenager, Hild Sofie Tafjord og Kristin Andersen) som improviserer fritt med både akustiske instrumenter og elektronikk. Rolf-Erik Nystrøm kan også nevnes her, sammen med trioene Poing, mens Lasse Marhaug og Maja Ratkje gir et solid ansikt utad fra støyscenen. Dette er kun noen få, men likefullt viktige eksempler på hvilke navn det er som er med på å skape det uttrykksmessige mangfoldet som er å se på den norske jazzscenen i 2010.

### ***I retning av en konklusjon***

Begrepene jeg gjennomgår i kapittel to – noise, avantgarde, friimprovisasjon og sjanger(overskridelse) – er nært knyttet til diskursen rundt mitt utvalg av den musikken som har blitt spilt på den skandinaviske jazzscenen på 2000-tallet, og peker på viktige aspekter ved det musikalske uttrykket. Det er videre i lys av den utvidede forståelsen av disse begrepene – som hva støy og avantgarde innebærer, hvordan dette står i forhold til friimprovisasjon og hvordan alle begrepene opptrer sammen og hver for seg – at de får aktualitet for påstanden om en ny nordisk støy i jazz. Videre i kapittelet eksemplifiserer den musikalske avgrensingen hvem det er som ofte kan knyttes til disse begrepene. Jeg tar også opp hvordan statlige støtteordninger har lagt et stadig bedre grunnlag for utdanning og konsertvirksomhet. Dette gjør det mulig at kunstneriske uttrykk som har smale nedslagsfelt, kan realiseres på lik linje med populærkulturelle prosjekter. Disse støtteordningene er ofte en god forklaring på *hvorfor* den kunstneriske aktiviteten i Norge i dag har en annen kvalitet sammenlignet med situasjonen noen tiår tilbake, men den gode økonomien forteller likevel ikke *hva* det er kunstnere og musikere tar for seg.

I kapittel tre gjør jeg derfor analyser av musikk fra 2000-tallet som er utgitt primært av norske band og musikere. The Thing inkluderer også Mats Gustafsson, og

---

<sup>77</sup> For å illustrere mangfoldet av referanser, oppgir Zu at de står for et «metal/math/no-wave/free/noise/punk/jazz inspired work». <http://www.myspace.com/zuband> (01.05.10)

setter dermed bandet og analysen i en skandinavisk kontekst. Jeg har vært bevisst på å analysere akkurat *Garage* på grunn av opprinnelsen til de låtene som finnes på platen, og gjennomgangen av denne viser hvordan rock har satt spor i musikk som betegnes som jazz. De neste analysene i punkt 3.2 bringer inn nye perspektiver på hva den norske jazzscenen omfatter. Vi ser at groovebegrepet gjelder like mye i disse eksemplene som hva swingbegrepet tradisjonelt har gjort i jazz, og at melodiske, rytmiske og arrangementsmessige parametere bidrar til å skape et fellestrekk mellom dem. Disse fellestrekkene tror jeg vil være essensielle for beskrivelsen av den norske jazzscenen på 2000-tallet.

Arbeidet med denne oppgaven tok utgangspunkt i et inntrykk av at kontemporær norsk jazz og musikk for øvrig, blir godt mottatt blant kritikere og publikum. En naturlig konsekvens av denne anerkjennelsen er å spørre seg hva det er som er særpreget. Stuart Nicholson (2005) svarer ganske godt på dette med å lansere perspektivet rundt globalisering og musikken knyttet til denne, men min intensjon har vært å foreta en musikknær beskrivelse av eksempler han i stor grad utelater i begrepet «the Nordic tone». Etter mitt skjønn er «the Nordic noise» knyttet til både sjangeroverskridelser og et bestemt kompositorisk fokus, slik analysene i kapittel tre viste. Jeg kan trekke frem de referansene jeg pekte på under overskriften «Polyfoniske byggeklosser» (s. 56–59), hvor Jaga Jazzists «Lithuania» viser samme oppbygning som Herbie Hancocks «Chameleon», og Shinings «The Smoking Dog» har fellestrekk med karakterskifter vi finner i progrock. Det er antakeligvis mulig å legge til flere referanser i anledning disse to eksemplene. Et hovedpoeng er likevel at for eksempel de populærhistoriske trådene som tegnes bidrar til å beskrive «the Nordic noise» og dermed skape en kontrast til «the Nordic tone», også utover det musikalske. Der den nordiske tone vender seg *innover* – mot folkemusikk, mot naturomgivelser, mot impresjonistiske trekk – vender den nordiske støy seg *utover*, mot populærmusikalske uttrykk i kombinasjon med en internasjonal musikkscene for støy og friimprovisasjon som allerede er etablert, men som her har fått et uttrykk også i Skandinavia. Det er likevel den helheten som i krysningspunktet mellom de begrepene og de bandene jeg har tatt for meg her, som utgjør den nordiske støyen.

Helt til slutt melder det seg et tilleggsspørsmål: Er det jazz? Hvis støymusikk rendyrkes musikalsk, må det kalles støy. Hvis friimprovisasjon rendyrkes musikalsk, må det kalles friimprovisasjon. Det orienteringsfeltet jeg sirkler inn omfatter dessuten andre hovedsjangre som populærmusikk og kunstmusikk. Selv om flere av eksemp-



lene har vist en slående kombinasjon av disse musikalske feltene, og en påfallende sjangeroverskridende aktivitet, er det imidlertid like fullt blandingen som er typisk for denne jazzscenen – og kanskje er det slik at denne blandingen fremdeles kategoriseres best som jazz. Dette mener jeg er et essensielt kjennetegn på den eksperimentelle utviklingen av jazz fra Norge og Skandinavia på 2000-tallet.

## 5. REFERANSER

### Bibliografi

Bailey, Derek. 1993. *Improvisation: its nature and practice in music*. New York: Da Capo Press.

Berulfsen, Bjarne og Gundersen, Dag. 2003. *Fremmedord blå ordbok*. Oslo: Kunnskapsforlaget.

Cooke, Mervyn og Horn, David (red). 2002. *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cox, Christoph og Warner, Daniel. 2008 *Audio Culture: Readings in Modern Music*. London og New York: Continuum.

Danielsen, Anne. 2006. *Presence and pleasure: the funk grooves of James Brown and Parliament*. Middletown: Wesleyan University Press.

Demsey, David. 2000. "Jazz Improvisation and Concepts of Virtuosity", i Bill Kirchner (red.), *The Oxford Companion to Jazz*. Oxford: Oxford University Press.

DeVeaux, Scott. 1998. «Constructing the Jazz Tradition» i O'Meally, Robert (red): *The Jazz Cadence of American Culture*. New York: Columbia University Press.

Fabbri, Franco. 1999. "Browsing Music Spaces: Categories and the Musical Mind", i *Proceedings of the IASPM Conference*.

Fabbri, Franco. 1981. "A Theory of Musical Genres: Two Applications" i D. Horn og P. Tagg (red), *Popular Music Perspectives*. Göteborg og Exeter: IASPM.

Frith, Simon. 2006. "Is Jazz Popular Music?", forelesning publisert gjennom Leeds International Conference og Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.

Frith, Simon. 1996. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Gabbard, Krin (red). 1995. *Jazz Among the Discourses*. Durham og London: Duke University Press.

Gadamer, Hans-Georg. 2001. "Fra Sannhet og metode", i Lægreid, Sissel og Skorgen, Torgeir (red.), *Hermeneutisk lesebok*. Oslo: Spartacus forlag as.

Jost, Ekkehard. 1994. *Free jazz*. New York: Da Capo Press.

Kernfeld, Barry (red). 1988. *The New Grove Dictionary of Jazz*. London: Macmillan Press Limited.

Krogh, Thomas. 2003. *Historie, forståelse og fortolkning: De historisk-filosofiske fags fremvekst og arbeidsmåter*. Oslo: Gyldendal Akademisk.

Nicholson, Stuart. 2005. *Is jazz dead? : (Or has it moved to a new address)*. New York: Routledge.

Monson, Ingrid. 2002. "Jazz improvisation" i Cooke, Mervyn og Horn, David (red). *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pressing, Jeff. 2002. "Free Jazz and the avant-garde" i Cooke, Mervyn og Horn, David (red). *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge: Cambridge University Press.

Shipton, Alyn. 2007. *A New History of Jazz*. London og New York: Continuum.

## Øvrige referanser

### Diskografi:

Crimetime Orchestra 2004. *Life is a Beautiful Monster*. Jazzaway Records.

Jaga Jazzist 2001. *A Livingroom Hush*. wea.

Shining 2005. *In the Kingdom of Kitsch You Will Be a Monster*. Rune Grammofon.

The Sonics 1965. *Here are the Sonics*. Norton.

The Thing 2004. *Garage*. Smalltown Supersound.

The White Stripes 2001. *White Blood Cells*. Sympathy for the Record Industry

Zanussi Five 2005. *Zanussi Five*. Moserobie.

### Video:

Hovinbøle, Tom. 2003. *norNoise: 12 expressions about Noise music*. Trondheim: Pastiche Films.

### Internettkilder:

Alle internettsider jeg har brukt som kilder refererer jeg til i fotnoter, med lesedato i parentes. Dette er gjennomgående for hele oppgaven.

### Jazz:Talk

Samarbeidsprosjekt mellom Jazznytt og Nasjonal jazzscene. Samtalene brukt her fant sted 05.02.2010 og 26.02.2010.

### Sitat, side 1:

*Morgenbladet*, 03.10.2008

## **Vedlegg:**

CD med lydeksempler

01. The Thing: Art Star	4:29
02. The Thing: Aluminum	4:12
03. The Thing: Haunted	5:57
04. The Thing: Eine Kleine Marschmusik	6:11
05. The Thing: Hey Fläsk	3:50
06. The Thing: Have Love Will Travel	2:15
07. The Thing: Garage	11:44
08. Yeah Yeah Yeahs: Art Star (studio)	1:29
09. Yeah Yeah Yeahs: Art Star (live)	1:56
10. The White Stripes: Aluminum	2:19
11. The Sonics: Have Love Will Travel	2:37
12. Zanussi Five: Azrah Illusion / Street Woman	5:41
13. Crimetime Orchestra: Life is a beautiful monster, part 2	11:20
14. Jaga Jazzist: Lithuania	8:38
15. Shining: The Smoking Dog	3:59